الموسيقى الأوروبيــــة

فـى

العصـور الوسـطى & عصــر النهضــة

أ٠د٠ فتحى الصنفاوى
أستاذ النظريات وعلوم الموسيقى
كلية التربية الموسيقية
جامعة حلــــوان



بسم الله الرحمن الرحيم



" وقُل رب زِدْنى عِلمّا "

صدق الله العظيم

أولا

العصــور الوسـطى

مــــن

القرن الخامس   إلى   القرن الرابع عشـــر



الفصل الأول

مقدمـــــة

قبل بداية الحديث عن موسيقى العصور الوسطى الأوروبية ، وعن الخصائص العامة والسمات الفنية لتلك الحضارة الموسيقية التى نشأت فى ظل الطقوس الكنيسية المسيحية . والتى وضعت كذلك القواعد والأسس النظرية والعملية للموسيقى الأوروبية والتالية بشكل عام ، بعد أن بدأت تتحدد وتتضح ملامحها وخطوطها الأساسية منذ بداية هذا العصر الذى بزغت شمسه مع إنتهاء عصر الحضارات القديمة ، ومع تدهور وإنكسار الإمبراطورية الرومانية ودخول وإنتشار المسيحية فى أوروبا .

لذلك كان من الواجب التحدث بإختصار عن موسيقى الحضارات القديمة ، خاصة ما إزدهر منها حول حوض البحر الأبيض المتوسط ، وهى الحضارات التى ساهمت بشكل أو بآخر فى وضع جذور وأسس القواعد والنظريات التى قامت عليها الموسيقى الأوروبية ، حيث أنها بدأت من حيث إنتهت إلية موسيقى تلك الأمم والحضارات القديمة ، وأخذت عنها أسلوبها وطريقتها فى التركيب والبناء اللحنى والمقامى بنوعياتها المختلفة ، لتصوغ منها منهجها وطابعها الخاص ، إلى جانب أسس التراكيب الإيقاعية ، وأساسيات تصميم وصناعة الآلات الموسيقية تبعا للفكرة الأساسية لكيفية إخراج الصوت وطريقة العزف ، سواء على الآلات الوترية أو آلات النفخ والآلات الإيقاعية .

وكانت الآلات الموسيقية عامة مزدهرة ومتقدمة سواء فى التصميم أو أسلوب الأداء والعزف فى الحضارات القديمة الشرقية ، خاصة المصرية والبابلية والأشورية ثم البيزنطية والفارسية وغيرها ، وهو ما سنعرض له فيما بعد .

وتُعدَ الحضارة الموسيقية المصرية القديمة من أقدم وأهم الحضارات

الموسيقية القديمة على وجة الأرض ، وكان لها الفضل على الحضارت الأخرى التى جاورتها أو جاءت بعدها ، مثل حضارة بابل وآشور التى عاصرت الدولة الحديثة فى مصر القديمة ، أى حوالى عام ١٢٧٠ ق م ، وكذلك جميع الأسس والممارسات الموسيقية اليهودية وتراتيلها وآلاتها الفرعونية الأصل ، التى أخذوها معهم عندما أخرجهم " موسى " علية السلام من مصر ، عام ١٢٥٠ ق٠م ٠

كما أخذ الأشوريون من مصر ما توصلت إليه من علم وفن وحضارة ، مثلما أخذوا منها الآلات الموسيقية ونقلوها شكلا وصناعة وإسما ، ولم يزيدوا أو يبتكروا نوعا أو لونا أو شكلا جديدا من الآلات ، سوى إبتكارهم لفكرة إخراج الصوت من الآلات الوترية بواسطة طرق أوتارها بشاكوش أو مطرقة خشبية صغيرة ٠

ثم جاء اليونانيون القدامى (الأغريق) ليأخذوا مُحصّلة ما توصل إليه المصريون والبابليون والأشوريون معا فى حقل الموسيقى والآلات الموسيقية ، ولكنهم كذلك لم يزيدوا أو يطوّروا أو يضيفوا جديدا شيئا وبشكل جوهرى ، إلا فى بعض البحوث الموسيقية النظرية عن الأصوات والذبذبات والسلالم والأبعاد الموسيقية ، ولكنهم كانوا فقط الحفظة على هذا التراث الفكرى والفنى والحضارى الإنسانى ، الذى كان لهم الفضل فى نقله إلى الأجيال التى تلتهم ، مع ما أضافوه من علوم الفلسلفة والأدب والرياضيات ٠٠ الخ ٠

وقد كان للعرب كذلك الفضل الكبير فى تاريخ تطور العلوم والفنون الإنسانية وتاريخ الحضارة البشرية القديمة والحديثة بشكل عام ، لأنهم كانوا أيضا الحفظة على التراث الإغريقى والرومانى ترجمة وبحثًا ودراسة ، حيث تعلم جميع الفلاسفة والعلماء العرب اللغة اليونانية واللاتينية كأساس وشرط يستطيعون به أن ينهلوا من كتب ومخطوطات العلماء الأقدمين - كما كانوا يُسمّونهم حينذاك - كما كان معظم الخلفاء والملوك والأمراء العرب يُشجّعون الدراسة وترجمة الكتب والمخطوطات القديمة ، بل كان عليهم أن يزيدوا عليها بكتبهم وأبحاثهم وتفسيراتهم الخاصة التى تُعدّ اليوم من أهم وأثمن الكتب والمخطوطات فى العالم ، خاصة الكنوز العلمية فى

شتى التخصصات الدينية والعلمية والنظرية والأدبية ، خاصة الفقه والشريعة الإسلامية وعلوم الكلام واللغة والفلسفة والإجتماع ، كما برعوا فى علوم الطب والفلك والهندسة والصيدلة وغيرها ٠

أما فى حقل العلوم والنظريات الموسيقية فقد وضع الكثير من علماء المسلمين مثل : - :

{ الفارابى ، إبن سينا ، الكِنْدى ، إبن الهيثم ، صفى الدين ٠٠٠ وغيرهم } القاعدة التى إرتكزت على أساسها الحضارة الموسيقية الأوروبية والعالمية فى جميع أفرعها ، وكان إهتمامهم بالموسيقى خاصة كعلم له أصوله وقواعده العلمية والفنية ، ولهم الكثير جدا من المخطوطات والرسائل والبحوث النظرية عنها ، تُعتبر من أهم المراجع التى قامت عليها العلوم الموسيقية فى أوروبا والعالم حتى اليوم ٠

وقد شملت البحوث العلمية العملية والنظرية للعلماء العرب الأفرع التالية :

١ = علم الصوت وقياساته ، وتحديد نسب الترددات الخاصة بالدرجات الصوتية فى السلالم والمقامات الموسيقية المختلفة ، الطبيعية (الدياتونية) والعربية٠
٢ = التركيب والبناء اللحنى والمقامى والإيقاعى ، طبقا لعروضيات اللغة٠
٣ = التدوين الموسيقى بالحروف الهجائية ، والتدوين الجدولى للآلات الوترية ٠
٤ = البحث فى قواعد ونظريات وجماليات الصياغة والتأليف الموسيقى ٠
٥ = البحث فى قواعد وشروط الغناء والنطق والأداء الصوتى الجيد ٠
٦ = البحث فى أصول تعدد الأصوات وتعدد التصويت ، وقواعد التآلف والتنافر بين الأصوات التى تُسمع فى وقت واحد ، وهو ما يُعرف الآن بـ٠ البوليفونية أو الهارمونية ٠

ومما هو جدير بالذكر، فإن العرب لم يُطبِّقوا عمليا فى موسيقاهم نتائج النظريات التى توصلوا إليها فى إبحاثهم ، أو ربما لم يصلنا ذلك بشكل أو بآخر ، أو لم تتاح لنا الوسائل التى تُمكننا من التعرف عليها أو الحصول على مدوّنات لها ٠

ومن الغريب أنهم لم يستخدموا طرق التدوين الموسيقى عمليا ، ولم يُعثر على تدوينات دقيقة صالحة للتعرف على نماذج لألحانهم ، ولم نتبيَن أنهم إستخدموا قواعد التوافق والتنافر فى تأليف مقطوعات غنائية أو آلية مكوّنة من صوتين أى خطين لحنيين (أو أكثر) متوافقين معا أفقيا أى (بوليفونيا) ، أو مقطوعات قائمة على القواعد المعروفة علميا بـ الهارمونية ، أى التآلفات الرأسية . (١)

ولكن الأغرب والأهم والجدير بالملاحظة . أن أوروبا طبقت عمليًا فى نفس الوقت تقريبا هذه النظريات ، وإستخدمتها فى موسيقاها الغنائية فى البداية بالدرجة الأولى ، ثم فى الموسيقى الآلية بعد ذلك ، لتبقى هى الطابع المميز والأساسى لموسيقاها . ولتُصبح علوم تعدد الأصوات وتعدد التصويت بأنواعها ، من أساسيات جماليات وقواعد دراسة وممارسة الموسيقى الأوروبية ، بينما ظلت الموسيقى العربية والشرقية بشكل عام ، (مونوفونية) مفردة الطابع حتى أيامنا هذه . (٢)

ويعترف علماء أوروبا حاليا بأن الثقافة العربية كانت لها آثارها الكبيرة والفعّالة فى تشكيل ملامح الموسيقى الأوروبية ، كما يعترفون الآن بأن العرب هم الذين أبقوا على شعلة الحكمة والمعرفة والثقافة مضيئة ، بينما كانت أوروبا نائمة فى عصور الظلام والجهالة الطويلة (كما يسمونها بأنفسهم) .

ومنذ حوالى عام ١٠٠٠ ميلادية ، بدأت الفترة التى أُطلق عليها عصر النهضة ، أى (الرينيسانس Renaissance) أو عودة الميلاد ، حيث بدأت تنعكس الآية ، ويبيت العرب فى سُبات عميق من الجهل والتأخر ، ولتبدأ عودة الروح إلى أوروبا إيذانا ببداية حضارة جديدة .

---

(١) البوليفونية : هى التوافق الأفقى بين الأسطر أو الخطوط اللحنية التى تُسمع معا.

الهارمونية : هى التوافق الرأسى بين الأصوات أو الدرجات الصوتية التى تشكل تآلفات تسمع معا فى نفس الوقت .

(٢) المونوفونية : هى الصياغة الموسيقية لألحان تقوم على جملة لحنية واحدة ، مهما تعددت الآلات أو تعددت الأصوات الغنائية المشتركة فى الأداء .

وهكذا وهب العرب إلى أوروبا الكثير من المنح فى عصر الظلام الأوروبى ، حينما كانت رازحة تحت سيطرة برابرة الشمال الوثنيين ، وتشهد على ذلك عشرات المخطوطات والبحوث والترجمات والتفسيرات فى علوم الأصوات ونِسبها ، والسلالم والمقامات وأنواعها .

كما إنتقلت وسائل وطرق التدوين الموسيقى ، والنظريات الموسيقية الإغريقية والبيزنطية ، وفنون الإلقاء والتجويد وفن السرد الغنائى الإلقائى المصطلح عليه بـ . الريستاتيف Recitative ، والآلات الموسيقية التى إنتقلت إلى أوروبا وإستهوت الناس مثل آلة - العود - التى وصلت إلى أوروبا ، إما عن طريق الأندلس والمغرب العربى ، أو عن طريق الشرق البيزنطى ، كما تحسنت آلات النقر والطرق وآلات النفخ من الصفارات والمزامير والآلات الوترية الأخرى ، سواء ما يُعزف منها بالنبر أو بالطرق (كما فى السنطور) أو بحك الأوتار بالأقواس كالربابات .. الخ .

ولكن كان العود ذو الأصل العربى ، هو أعظم وأهم الآلات تأثيرا وتغلغلا فى أوروبا ، ليصبح سيد الآلات الموسيقية الأوروبية بلا منافس لعدة قرون حتى القرن الخامس عشر تقريبا ، خاصة بعد أن أضيفت عليه بعض التعديلات مثل :-

١ - طريقة الضبط (الدوزان) لتصبح على بُعد الخامسات .

٢ - تركيب الدساتين المعدنية التى تحدد مواضع العفق بدقة تثبيتا للدرجات والطبقات الصوتية .

٣ - إستخدام الأوتار المعدنية بدلا من الأوتار المصنوعة من أمعاء الحيوانات .

وقبل الدخول فى المزيد من التفاصيل ، لابد من الإشارة إلى أوجه التشابه والتناقض فيما بين خصائص ومقومات موسيقى الحضارات القديمة خاصة الشرقية ، وبين خصائص ومقومات الحضارة الأوروبية فى فترة مطلع عصر النهضة ، التى تتضح فيما يأتى أهم نقاطها كالتالى : -

١ = البنـــــاء اللحنى

أولا - فى الموسيقى الشرقية

لا بد من أن يتصرّف المؤلف والملحن والموسيقى والمؤدى أو المرتجل التلقائى (وهى من أهم أنواع وأشكال الأداء الموسيقى الغنائى والآلى ، وأكثرها شيوعا فى الموسيقى الشرقية) فى نطاق نماذج لحنية تقليدية متداولة ومحفوظة ، تدور فى خلالها الألحان طبقا لتركيب معين من الدرجات الموسيقية التى تُحدَدها أبعاد ومسافات موسيقية محددة ، وهذه النماذج هى التى كانت تُعرف (وما زالت تعرف) بالمقامات أو الراجات بمفهومها القديم ، القائم على الإحساس بالطابع والروح والشكل العام لكل مقام ، وذلك من خلال تكوين نغمى معين ، أو كليشيهات لحنية محفوظة يُعرف بها كل تكوين منها وله إسم معين مثل (راست - بياتى - صبا) ٠

وطبقا لكل تشكيل أو تكوين نغمى من درجات معينة (مقام) ، تستمد الألحان طابعها وشخصيتها المميزة المستقلة عن الأشكال الأخرى ، التى يحددها ويفرضها التكوين السلمى للدرجات الصوتية التى تحتوى فيما بينها على أبعاد مختلفة عن غيرها ٠٠ وهكذا ، وهو التفسير والتعريف الحديث للسلالم أوالمقامات ٠

وإلى جانب النماذج اللحنية التقليدية المتعارف عليها ، توجد عدة أسس أو ملامح أخرى لابد أن تراعى مثل : -

١ - السرعة المطلوبة التى يجب أن يكون عليها اللحن أثناء الأداء ، وفقا لمعايير يدركها المؤدى تبعا لطبيعة النص الشعرى ، أو لهدف تعبيرى معين ٠

٢ - مراعاة إتجاة الحركة اللحنية وحيـّزها الذى يجب ألا يتعداه النطاق الصوتى للحن٠

٣ - مراعاة الطبقة الصوتية للحن ، تبعا لنوع المؤدى (ذكر - أنثى) وسِنّه وكفاءته الفنية والصوتية ٠

٤ - مراعاة المساحة اللحنية Register ، من أخفض درجة إلى أحدَها فى حدود المدى الصوتى للآلة الموسيقية والمساحة الصوتية للمؤدى المُغنّى٠

٥ - تحديد الملامح الزخرفية واللفتات الجمالية و(التطريبية) ، التى تعطى اللحن التأثير الوجدانى والعاطفى أو التعبيرى المناسب ٠

وبذلك يرتبط المقام أو الراجا بطابع خاص وإحساس معيّن يتقيد به الملحن أو المؤلف الموسيقى ، حسب الحاجة أو الحالة النفسية وطبيعة النص اللغوى ، ومن الجدير بالذكر فإن القصائد الشعرية لكبار الشعراء العرب القدامى ، كان يحدد معها كاتبها النماذج اللحنية (المقامات) بل قد يتطرق الأمر إلى ذكر النماذج الإيقاعية أى (الدروب) التى ينبغى أن يلتزم بها الملحن أو المؤدى المرتجل عند الأداء ، والتى يرى أنها تُوائم القصيدة طبقا للبحر الشعرى أو التفعيلات التى تقوم عليها ٠

****

ثانيا = في الموسيقى الأوروبية

على الجانب الأوروبى ، كان على المؤلف أو الملحن أن يبتكر ألحانا ذات شخصية مستقلة ، حسبما يترائى له أو ما يحس به ، دون الإلتزام بالنماذج والتراكيب اللحنية المحددة التى وضعها سابقوه ، وعليه ألا يخرج عنها (كما فى الأسلوب الشرقى) ، أى أن له الحريّة الكاملة فى الصياغة اللحنية طبقا للنص ، وعلية فقط أن يراعى عوامل أخرى هامة غير القيمة الزمنية واللحنية ومنها :-

١ - أسلوب وكيفية الأداء وطابعه ونوعه ٠

٢ - نوعية وإمكانية الآلة الموسيقية المصاحبة إن وجدت ٠

٣ - نوعية المؤدى وكفاءته وطبقته الصوتية ، حتى يمكن مراعاة الحيّز والمساحة اللحنية التى تناسب إمكانياته ونوعه ٠

٤ - مراعاة إمكانية وجود بعض أنواع تعدد التصويت البدائية العفوية أو التأليف البوليفونى أو الهارمونى المحدود ، أو الأصوات التى يُرى إضافة خطوط لحنية أخرى جديدة لها ، وهو ما سنراة فيما بعد بالتفصيل ٠

ولكن من المفيد الإشارة إلى أن الغرب إستخدم أيضا فى مرحلة سابقة ، كضرورة حتمية من ضروريات التطور المنطقى والطبيعى فى البناء اللحنى لابد أن

يمر بها أى تطور موسيقى مرحلى لجميع البشر فى أى زمان ومكان ، حيث كان من المُحتّم الإعتماد على نفس الأسلوب فى تجميع النماذج واللفتات اللحنية المحفوظة ، التى يمكن إعتبارها بمثابة (قصاقيص) لحنية ، على الملحن إستخدام موهبته فى لصقها وتركيبها بنوعياتها المختلفة بشكل جيد مقبول ، لتكوين لحن كبير متكامل ، ولعل خير ما يؤكد ذلك هو إستخدام الأوروبيين لكلمة Composition ، وهى مصطلح فنى يعنى التأليف الموسيقى ، أى التوليف بين جمل متنوعة ليكتمل منها لحنا كاملا ، والمؤلف الموسيقى هو Composer ، والكلمة مبنيّة على الفعل المأخوذ من المصدر Com - ponere فى اللاتينية ، بمعنى يُجمّع أو يُركّب سويا ، وهذا المصطلح ما زال مستخدما حتى الآن بنفس المعنى ، أى التأليف الموسيقى .

وقد ترك ذلك الأسلوب آثاره الواضحة فى الأناشيد والتراتيل الكنيسية فى المذاهب المسيحية المختلفة لعدة مئات من السنين فى أوروبا ، قبل أن يجرى تطويرها على النحو الذى سوف نشرحه فيما بعد ، بينما ظلت هذه الطريقة وذلك الأسلوب واضحا حتى أيامنا هذه فى الممارسات اللحنية فى الكنائس الشرقية عامة ، وفى الموسيقى والتراتيل القبطية بشكل خاص .

****

٢ - الإيـــــقاع

أولا = الأسلوب الشرقى

خضع الإيقاع أيضا فى الحضارات القديمة المصرية والأشورية والبابلية ، ثم عند الأغريق والرومان القدامى فى البداية ، لنفس أسلوب النماذج الذى يعتمد على تجميع الوحدات والنماذج الإيقاعية الصغيرة فى وحدات كبيرة ، يطلق عليها (الدروب) ، وهذا النظام يعتمد فى تركيبه على (القِياس الكمّى) للوحدات الزمنية كما فى الشعر العربى المبنى على التفاعيل الشعرية ، وهذا القياس يُشكل العلاقة بين الطول والقصر للوحدات العروضية اللغوية كميًا ، والتى تتشكل أساسا من العلاقات

بين الأجزاء الطويلة والقصيرة الزمن مثل : -

{ فعـــــولن مفـــــــاعيلن * فعـــــولن مفـــــــاعيلن }

وهى من بحر الطويل ، وتدوّن موسيقيا على النحو التالـــى : -

لُن عي فا م لن عو ف   لُن عي فا م لن عو ف

وهذا الأسلوب قـائم أيضـا علـى التكوين أو الجملـة الإيقاعيـة التـى تتكـرر بإستمرار طوال أداء القطعة الموسيقية الغنائية أو الآلية وحتى نهايتها ، لذا نجد فـى الموسيقى الشرقية أن النمـوذج المكوّن من (١٠) وحـدات أى $\frac{10}{8}$ علـى سـبيل المثـال ، وهـو فـى الحقيقـة تركيـب مـن ثلاثـة نمـاذج صغيرة هـى (٣ + ٤ + ٣) ويتكرر هذا النموذج الإيقاعى الكبير طوال اللحن ، أى على النحو التالى : -

$\frac{10}{8}$ 3 + 4 + 3 = 10

كما أن القطعة تُسمّى عـادة بإسـم هـذا النمـوذج الإيقـاعى ، إلـى جـانب إسـم النموذج اللحنى (المقام) المبنى عليه القطعة معا ، مثل (سـماعى نهـاوند) أى أن المقطوعة من مقام النهاوند وتؤدى علـى ضـرب السـماعى ، ومـا زال هـذا الأسـلوب مُتبعا إلى أيامنا هذه فى الموسيقى العربية (إن جاز أن نطلق عليها هذا التعبير) ٠

****

<u>ثـانيـا = الأسلوب الأوروبـى</u>

كـان الإيقـاع فـى الموسيقى الأوروبيـة دائمـا يقـوم علـى أسـاس الوحـدات الإيقاعيـة المتسـاوية ، التـى تحددهـا وتُشكّلها فقـط مواضـع الضغـط والنـبر القـوى والضعيف ، أى مكان الأكسنت Accent وهو مـا يُعرف بالأسلوب الكيفـى الـذى يعتنى بكيفية ولون الإيقاع (قوة أو ضعفا) وليس بكَمّه الزمنى ، فمن المعروف أن الوحدة الإيقاعية (الزمنية) ثابتة ، حسب السرعة التى يحددها عادة المؤلف فى أول

المقطوعة ، والتى تُكتب الآن أعلى بداية المدرج الموسيقى مثل : (♩ = 60) Andante ، وهى تَعنى أن السرعة بطيئة بما قيمته (٦٠ نوار) فى الدقيقة الواحدة ، وأن سرعة Allegro تعنى ما قيمته (١٢٠ نوار) فى الدقيقة الواحدة ، وعليه فإن القطعة المبنية على موازين 4/4 ، 3/4 ، 2/4 ، تكون وحدة النوار فيها ثابتة ومتساوية القيمة الزمنية ، ولكن الفروق فيما بينها تكمُن فى عدد وحدات النوار ، وفى مكان الضغط القوى فقط ، وهو الذى يُحدِّد بداية كل مازورة Accent وهل يكون كل وحدتين لنسمعه قويا واضحا ٠٠ ؟ ، أو كل ثلاثة وحدات أو كل أربعة منها ٠٠٠ ؟ وهكذا ، إى فى كيفية تحديد مكان وجود الضغوط القوية .

****

٣ – التدويـــــــن

كان للتدوين فى الشرق القديم صورا بسيطة مختلفة ، مهدت لتوصل الغرب إلى طريقة التدوين الموسيقى التى نعرفها حتى اليوم ، ولكن كانت الأفكار الأساسية للتدوين الشرقى الأصل قائمة على عدة نوعيات أهمها ما يلى : -

ا – التدوين الجماعى (إكفونيتيك) Ecphonitic

فى هذه الطريقة يُدلّل شكلا أو حرفا أو علامة أو رمزا ما ، على مجموعة من النوتات الكاملة التى تُشكِّل مع بعضها جملة لحنية معينة ، أو تُدلِّل على نموذج لحنى معين معروف يمكن التعرف عليه بسهولة أو على جزء منه ، وبالتالى فإن عدة أشكال أو رموز أو علامات ، تُكوِّن مجتمعة نموذجا لحنيا كبيرا أو لحنا كاملا .

وهذه الطريقة بالطبع لا تدلل أو تبين بوضوح العناصر التى يجب أن تتوفر فى التدوين الموسيقى الدقيق ، بما يُمكّننا من نقل الأفكار الموسيقية للمؤلف أو الملحن إلى العازف ، ثم إلى المستمع بدقة وأمانة كافية تحقق الهدف منها ، وهذه العناصر الهامة اللازمة للتدوين الموسيقى هى :-

١ – بيان الطبقة الصوتية المطلوبة والمناسبة للأداء .

٢ – بيان الدرجات الصوتية التى تتشكّل منها الجمل اللحنية .

٣ - توضيح القيمة الزمنية ، وإيقاع وسرعة أداء اللحن .

٤ - الحركة اللحنية والخط البيانى لتصاعد درجات اللحن أو هبوطه .

****

ب - التدوين بالرموز والإشارات (نيومس Neumes)

وهى إشارات من أى نوع (نقط - خطوط - أسهم - إشارات - علامات) تُستخدم لتدلل على خطوات الحركة اللحنية فقط ، وتحددها خطوة خطوة كأنها رسم بيانى يمثل توجهات سير الألحان ، مثل :

١ - خطوة بدرجة واحدة لأعلى .

٢ - خطوة بدرجة لأسفل .

٣ - نفس الدرجة مستمرة لفترة قصيرة .

٤ - نفس الدرجة مستمرة وطويلة نوعا .

٥ - قفزة لأعلى بدرجتين .

٦ - تدرج لأسفل بدرجتين .... الخ .

وهى بذلك كما أشرنا بمثابة رسم بيانى يحدد سير خط الحركة اللحنية ، دون الدلالة على القيم الأخرى الهامة التى سبق الإشارة إليها مثل : تحديد الطبقة الصوتية التى يؤدى فيها اللحن ، ودون تحديد ماهية الدرجات الصوتية الموسيقية المستخدمة أو قيمتها الزمنية .

وقد إستعيرت تلك الطريقة من الشرق العربى ثم الشرق البيزنطى بعد ذلك ، لتستخدم فى أوروبا منذ أوائل العصور الوسطى ، كما سنرى بعد ذلك بالتفصيل .

****

ج - تدوين الطبقة الصوتية Pitch

وهذه الطريقة كانت على العكس من الطريقة السابقة ، حيث كان الإهتمام فيها بالدلالة على الدرجات الصوتية فقط (أى النوتات ، وهذه لم تكن لها بالطبع أسماء تعرف بها حتى تلك الفترة) ، حيث توضع إشارة أو علامة خاصة لكل درجة

صوتية من الدرجات المبنى عليها اللحن ، ترمز إليها وتحددها فيما يشبه الأسماء التى وضعت للدرجات بعد ذلك ، لكى يمكن غناء أو عزف الدرجات المكوّنة للحن وبالتالى حركته اللحنية ، وقد طُوّرت تلك الطريقة لتستخدم فيها بعد ذلك الحروف الهجائية اللغوية ، حيث كان يُدلّ كل حرف عن درجة صوتية معينة يمثلها ، يتم التعارف علية بين العاملين فى الحقل الموسيقى وذوى الشأن فى كل منطقة بما يناسب أهلها وبلغتهم .

ومن الملاحظ أن هذه الطريقة كانت تهتم فقط كذلك بالدرجات الصوتية وتُحددّها ، ولا تهتم بالقيم الأخرى مثل القيمة الزمنية لكل درجة ، أو شكل وأسلوب الأداء أو السرعة التى يجب أن يكون عليها اللحن ... الخ ، وقد إستخدمت تلك الطريقة أكثر فى الشرق الأوسط والهند والشرق الأقصى ، كما إستعملها الإغريق والرومان بعد ذلك مستخدمين الحروف الأبجدية الأغريقية أو اللآتينية ، كما إستخدمتها أوروبا كلها فى الموسيقى الكنيسية ، خاصة مع بداية العصور الوسطى والحاجة الشديدة إلى محاولة تذكّر مئات الألحان والتراتيل ، كما سنرى فيما بعد .
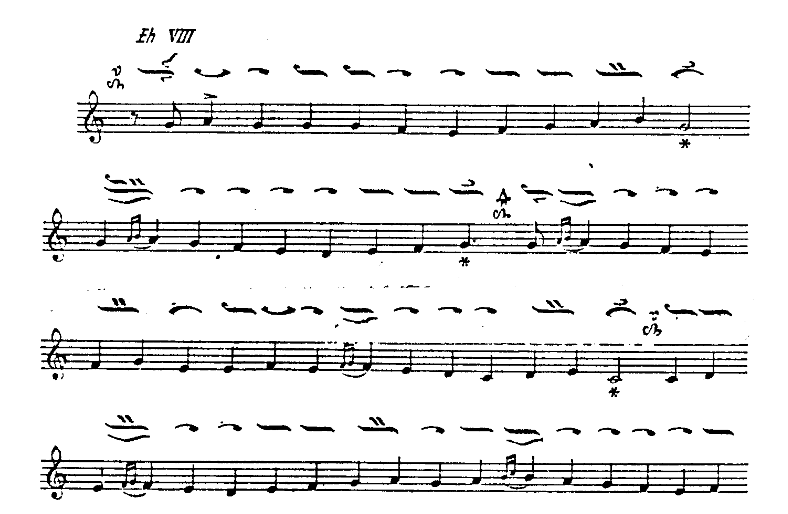
****

د – التدوين الجدولى (تبلاتورا Tablatura)

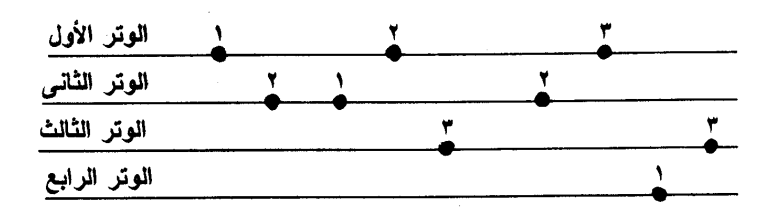
هذه الطريقة من التدوين البسيط القديم ، تُبيّن مواضع العفق بالأصابع على الآلات الوترية فقط دون غيرها ، وفيها يُشار إلى الوتر المطلوب نبره وإلى الأصابع المراد إستخدامها فى المكان المحدد للعفق على الوتر المعين ، لإستخراج الدرجات المطلوبة تباعا ، وبالترتيب المحدد حسب اللحن المُراد عزفه ، وذلك على شكل جدول مرسوم على شريط طويل به خطوط أفقية تمثل الأوتار .(أنظر الشكل)

وتلك الطريقة تهتم فقط بالدرجة الصوتية المعزوفة على الآلة الوترية كما أشرنا ، ولا تهتم بالطبقة الصوتية ولا بالقيمة التى تمثل الزمن المطلوب لكل درجة ، وقد عرف العرب هذه الطريقة فى البداية وإستخدموها فى محاولة تذكر الألحان الهامة ، ثم إستخدمتها أوروبا بعد ذلك .

نموذج للتدوين البيزنطى بالرموز وتفسيره الحديث



نموذج للتدوين الجدولـى للآلات الوتريـة



ملحوظة هامة :

يلاحظ فى الطرق السابقة للتدوين البدائى القديم التى أشرنا إليها بأنواعها المختلفة ، أنها لا تهتم بالقيم الإيقاعية والزمنية لكل وحدة صوتية ، ولا تهتم بالميزان أوالسرعة التى تؤدى بها القطعة المعزوفة ، لذلك كانت كل أنواع التدوين تلك تُكتب على خط فوق الأسطر الشعرية والمقاطع واللفظية المغنَاة أو الملقاة ، وتستمد منها زمن المقطع المعين للتفعيلة الواحدة فى البناء العروضى الشعرى لها ، وذلك طبقا لخصائص كل بحر من بحور الشعر ، وهذه لا إختلاف على أسسها وقواعدها ، فالمقطع الساكن يكون بديهيا قصيرا ، بينما قد يطول أو يقصُر المقطع المتحرك (المفتوح) فى أزمنة متباينة كما يشاء واضع اللحن أو المؤدى المرتجل ، أو حسب القيمة الزمنية المتعارف عليها للإلقاء الشعرى للقصائد الغنائية .

لذلك فإن الملحن أو المؤدى يستعين بالنص الشعرى أو الزجلى للتعرف على زمن وسرعة اللحن والإيقاع وأسلوب الأداء المناسب ، بينما يستمد معرفته بكيفية سير حركة الخط اللحنى من التدوين البسيط بالرموز أو بالحروف الهجائية وغيرها التى سبق الإشارة إليها ، وهو ما كان كافيا بالنسبة لطبيعة الحياة الموسيقية المتواضعة والبسيطة فى ذلك الحين ، حيث كانت الألحان سهلة بسيطة التركيب قليلة ومتواضعة المساحة اللحنية ، ولا تتعدى فى الغالب خمسة درجات صوتية موسيقية دون قفزات لحنية واسعة ، وهو ما يعرف الآن ويُصطلح عليه فنيا بـ. الغناء البسيط أى **Plain songs** .

****

التدوين على المُدرّج الموسيقى

أما التدوين على المدرّج الموسيقى بالخطوط الخمس المتوازية التى نعرفها ونستخدمها إلىالآن ، فقد بدأت فكرته بتطوير الطرق السابقة ودمجها معا خطوة خطوة ، بمحاولات بدأت فى أوروبا منذ حوالى عام ١٠٠٠ م ، وظلت تلك التجارب فى تطويرات وتعديلات مستمرة إستغرقت حوالى خمسة قرون منذ ذلك الحين ، حتى

وصلت إلى الشكل الذى نعرفه حاليا ٠

وبالطبع فإن هذا الأسلوب لم يتوصل إليه الشرقيون ولم يحاولوا مجرد التوصل إليه ، فقد كانوا دائما يضعون البذور والجذور لكل العلوم والفنون والمعارف ولكنهم لم يكملوا الطريق عادة ، فهم أول من فكّروا فى التدوين ولكن لم يستخدموه، وهم الذين حددوا نسب الأصوات والسلالم والمقامات ولكن لم يكملوا دراساتهم ، وهم أيضا أول من صمموا جميع أنواع الآلات الموسيقية ، لتنتقل بعد ذلك إلى أوروبا لتتطور هناك وتتنوع أشكالها وأحجامها ، ولكن الأصول الشرقية لتلك الآلات ظلت كما هى فى الشرق بدائية الصناعة متواضعة ضعيفة الإمكانيات ، وأيضا بعد أن وضعوا النماذج الأولى للتدوين ، تركوه لينقلوه بعد ذلك من الأوروبيين ٠

وهكذا أصبح التدوين الموسيقى على المدرّج ، نموذجا كاملا ودقيقا لجميع عناصر وجماليات الأفكار الموسيقية التى يمكن بها نقل أفكار وتصورات وتعبيرات دقائق الألحان المفردة أو المتداخلة الغنائية والآلية بأمانة شديدة ، يستطيع منها العازف أو المستمع أن يتحسس تماما ما شعر به المؤلف الموسيقى وما يريد أن يصل به إلى المتلقى ٠

وهذا الشكل من التدوين والتوثيق الموسيقى يمكن به تحديد القيمة الزمنية والطبقة الصوتية ، والدرجة الموسيقية المطلوبة بالتحديد ، إلى جانب تحديد الإيقاع الخاص بكل مقطوعة والسرعة المطلوبة بدقة ، وتحديد مقتضيات التصوير والتعبير الفنى وأساليب وطابع الأداء ، وأيضا أسس وأنظمة البناء اللحنى والمقامى والإيقاعى٠٠٠ الخ ، وهو ما سيتم شرحه بالتفصيل فى الأبواب التالية ٠

****

٤ – الآلات الموسيقية

إن أهم ما يلفت النظر عند تتبع تاريخ تطور الآلات الموسيقية الشرقية والعربية عامة ، هو ملاحظة عدم وجود الآلات ذات لوحات المفاتيح (keyboard)

من أصل شرقى صميم من حيث الفكرة والتصميم والتنفيذ ، وهى الآلات التى لها لوحة مفاتيح تحتوى على أصابع بيضاء وسوداء (مثل مفاتيح آلة البيانو Piano) يتم عند الضغط عليها تحريك شواكيش أو لامسات تقوم بإصدار الصوت من الأوتار سواء بالطرق أو النبر مثل - آلة الكلافيكورد Klavichord ، أو الهاربسكورد Harpsichord الأوروبى القديم ، أو البيانو المعروف منذ منتصف القرن ١٨ فى أوروبا ، أو بالنفخ خلال مزامير داخل الآلة من خلال صمامات تتحكم فيها لوحة مفاتيح بها أصابع بيضاء وسوداء كذلك ، كما فى آلة - الأورغن Organ . (*)

وقد يرجع ذلك نظراً لطبيعة الموسيقى الشرقية ذات الطابع اللحنى المينودى المونوفونى ، وهذه الآلات وجدت أصلا بهدف عزف الموسيقى متعدد التصويت وتعدد الأصوات بأنواعها ، أى : -

البوليفونية (هى تعدد التصويت أو التوافق الأفقى بين الألحان أو الأسطر اللحنية المختلفة لتى تُسمع فى ذات الوقت ، ولكل منها الإستقلالية اللحنية).

الهارمونيـة (هى تعدد الأصوات التى تسمع فى نفس الوقت فى توافق رأسى ، أى التوافق بين درجات موسيقية متراصة فوق بعضها على شكل تآلفات).

وبناء على كل ما سبق فإنه لا معنى لوجود تلك الآلات (ذات لوحات المفاتيح) أو الحاجة إليها ، أو ربما مجرد التفكير نحو محاولة إبتكارها ، فى ظل الموسيقى الشرقية المفردة الخط اللحنى الواحد (المونودية) ، مهما كان عدد المغنين أو العازفين أو تنوّع الآلات التى تؤدى معا عملا واحدا .

(*) آلات : (الكلافيكورد - الهاربسكورد) من آلات الطرق والنبر الوترية ذات لوحة المفاتيح ، (الأورغن) كآلة نفخ ذات لوحة مفاتيح ، أنظر باب الآلات الموسيقية الأوروبية فى العصور الوسطى وعصر النهضة .

ولكن حين وصلت تلك الآلات إلى الشرق مؤخرا ، بعد أن تم إستعارتها من أوروبا (فى نهاية القرن ١٨) ، فإن إستعمالها ظل بنفس الأسلوب الميلودى الذى يعتمد على القيم المونوفونية اللحنية ، ودون إستخدامها بطبيعتها التى تتيح عزف الأعمال الموسيقية ذات التكثيف اللحنى ، على النحو الذى إبتكرت من أجله .

لذلك فإن تلك الآلات مازالت تُستخدم حتى اليوم وتعزف بطريقة مونوفونية باليد الواحدة (اليمنى) ، أو الأوكتافات المفرّغة باليدين ، وهو ما يعرف بـ . العزف البلدى – على شكل أوكتافات متباعدة باليدين وبنفس درجات اللحن ، ولكن فى طبقات مختلفة فى نفس الوقت (حادة وغليظة معا) ، ومثل أداء الإيقاعات باليد اليسرى بالأصوات الغليظة (كأنها مجرد آلة إيقاعية) ، أو النوتات المُفردة الطويلة التى تمثّل أرضية غليظة أسفل اللحن الأصلى ، على الدرجة الأساسية للسلم أو مقام اللحن المعزوف ، كما فى آلة – الهارمونيوم الهندى ، والأكورديون فى مصر ، وهو ما يُعرف بالأرضية أو البيدال البوليفونى أو الـ . **Pedal Note** ، على درجة واحدة ثابتة أسفل اللحن . . . الخ . (*)

علما بأن العرب كانوا أول من درس فكرة التوافق والتنافر بين الأصوات ، ولهم الكثير من الرسائل والبحوث والدراسات التى وضعوا فيها الأسس النظرية الدقيقة لهذا العلم ، خاصة ما كتبه – الفارابى وإبن سينا وصفى الدين – فى هذا المجال ، ولكن للأسف وكالعادة لم يتم تطبيق ذلك عمليا ، ولم يتناولوه فى أعمال فنية حقيقية ، أى أنهم وضعوا القواعد والمناهج والأسس العلمية فقط ، ليلتقطها الأوروبيون ليحققوها عمليا (كما سنرى فى الفصول التالية) لتُصبح الموسيقى ذات الكثافة النغمية هى الطابع المميز والخاص للموسيقى الأوروبية .

(*) الهارمونيوم الهندى : آلة نفخ تشبه الأكورديون ، ولكنها توضع على الأرض أمام العازف ، وبها منفاخ يتم تحريكه باليد اليسرى ، وتعزف باليد اليمنى على لوحة المفاتيح ، أى أنها عبارة عن – أورغن – صغير نقالى .

وهكذا كانت دراسات علماء العرب هى الخطوة الأولى التى بدأ بها الغرب تاريخ تطور الموسيقى ، وهو ما إعترف به علماء الغرب أنفسهم ، وظل التركيب اللحنى المُفرد المونوفونى طابعا مميزا للموسيقى الشرقية والعربية عامة إلى الآن ، وإن إنتقلت الموسيقى العربية والشرقية عامة فى السنوات الأخيرة ، خطوة صغيرة تخطتها أوروبا منذ أكثر من أربعة قرون ، تمثّلت فى الموسيقى ذات الطابع الهوموفونى البسيط ، القائم على لحن أساسى لامع برّاق واضح المعالم ، تُسانده مصاحبات آلية من الآلات الأوروبية الحديثة الكهربائية ، قائمة على أبسط قواعد تعدد التصويت البدائى والعفوى أو البديهى ، ولكنها لا تشكل أهمية كبيرة فى التكوين الموسيقى العام ، فإذا زالت هذه المصاحبات الآلية فإن اللحن لا يتأثر بها ، ويظل يحمل عناصره الأساسية الواضحة ، كما هو حادث حاليا فى موجة الإسهال الفنى بالأغانى والموسيقى التى نعاصرها فى أيامنا هذه ، وهى لا تحمل أية عناصر أو قيم فنية أو جمالية أو فكرية ذات قيمة .

أولا = آلات النفـــخ

صُمّمت آلات النفخ فى الشرق القديم ، بما يتفق مع الطابع الشرقى الهادئ المرن الحانى للموسيقى الشرقية ، بعيدا عن الصرامة الأوروبية فى التمسك بدقّة بالسلالم الموسيقية ، والتحديد الدقيق حسابيا للذبذبات الصوتية للدرجات الموسيقية (وهو ما عُرف بعد ذلك بالسلم المعدّل الذى ينقسم فيه الأوكتاف الواحد إلى ١٢ نصف تون متساوية تماما ، بغض النظر عن الفروق بينها فى السلم الطبيعى ، وهو ما سيتم تعميمه وتطبيقه بعد ذلك بعدة قرون) ، بينما كان إعتماد الصانع الشرقى للآلات الموسيقية خاصة آلات النفخ ، على خبرته وأذنه الموسيقية فى ضبط درجات الآلة التى يصممها لنفسه عادة على الطبقة الصوتية المناسبة له ، أو لغيره ممن يطلبونها منه .

لذلك فإن الأعداد الكبيرة من آلات النفخ البدائية من النايات والمزامير والصفارات التى إستُخدمت منذ ذلك الحين، ومازالت تُستَخدمة كما هى بشكلها البسيط

البدائى تصميما وصناعة ، كما هى دون تغيير يُذكر حتى الآن ، وبها ثقوب يتراوح عددها بين ٤ - ٧ ثقوب على جدار العمود الهوائى للآلة ، وكلها مفتوحة لتتحرك عليها أصابع (أنامل) العازف مباشرة ، ولا تتحكم فيها أية صمامات أو غَمّازات آلية ، بل تصدر الآلة عند النفخ فيها درجات طبيعية حسب هوى العازف ، وهو صانع الآلة غالبا ، يتحكم فى مقدار الدرجات الصوتية بأحاسيسه مباشرة وبقوه النفخ التى يُقدّرُها بمعرفته كيف يشاء .

ولذلك نلاحظ أيضا أن العازف الشرقى والعربى بالتحديد ، يحتفظ بعدد من النايات أو الصفارات المختلفة السُمك والأحجام والأطوال ، ولكل آلة منها لون صوتى معين ، حسب ترتيب وتكوين أبعاد ثقوبها وبالتالى طبقتها الصوتية ، بناء على الدرجة الأساسية الأولى (درجة الركوز) الخاصة بكل سلم أو مقام ، والتى يُصطلح عليها بـ. Tonic ، وهو ما يجعل لكل (غابه) سلَم أو مقام واحد فقط معلوم لدى العازف وفى طبقة محددة ، وعليه تغيير الآلة فى حالة تغيير المقام أوالطبقة فى ذات القطعة المعزوفة ، أو من قطعة إلى أخرى أو من مُصاحبة مُغنّى أو مغنَية إلى مغنى آخر ، كُلّ حسب طبقته أو طبقتها وإمكانياتها الصوتية ..وهكذا ، وهو ما نلاحظه مع عازفى الناى أو الكولة فى الفرق الموسيقية العربية التقليدية ، وإستخدامهم لحقيبة مملوءة بالنايات المختلفة الأحجام والأطوال .

كما أن البوقات والطرمبيتات النحاسية والخشبية ، والمزامير المنتشرة بإشكال وأحجام مختلفة فى كل مكان من العالم تقريبا ، هى أيضا آلات طبيعية ليس لها مفاتيح أو صمامات أو غمازات تخرج درجات صوتية محددة حسابيا ، بل على العازف أن يتولى رفع أو خفض الدرجات ، والتعامل مع الآلة طبقا للمقام أو النموذج اللحنى المطلوب ، ولكن بالإحساس والطابع الذى يراه ويحسّه بأصابعه مباشرة ، حين تصدح الآلة بين يديه ، وبالدرجات الصوتية التى تتذبذب من خلاله وبإرادته مباشرة دون وسيط ، وبواسطة التحكم بشفتيه فى درجة الصوت ولونه ، مع قوة النفخ المعيّنة التى يُقدّرها بمعرفته .

أما فى أوروبا حينذاك فإن الأمر يختلف ، حيث يكون من المحتم تحديد الدرجات والطبقات بدقة إلى حد كبير ، بناء على قياسات ودراسات حسابية تتحدد على أساسها ذبذبات كل درجة موسيقية ، لتصبح قيمها ثابتة ما أمكن فى جميع الآلات الموسيقية ، أو تصنيعها بحيث يمكن ضبط التسوية الدقيقة للآلات التى تعزف سويا ، مما يساعد على دقة ضبط العزف الجماعى خاصة عندما بدأت تعزف الآلات فى مجموعات صغيرة ، وهو ما يُعرف بـ. (موسيقى الحجرة) أو فى مجموعات كبيرة (أوركسترالية) .

وكان من الضرورى أيضا التوحيد القياسى للآلات بين النوع الواحد ، وأصبح لكل ثقب فى آلات النفخ صماما معينا ، يفتح أو يغلق ثقبا معينا لكل درجة بإحكام ، وحتى لا يدعُ مجالا للعازف للتعامل بأصبعه وإحساسه المباشر مع الدرجات الموسيقية ومحاولة تحليتها أو ترعيدها ، وحتى لا يشوبها أية زيادة أو نقصان ، خاصة عندما بدأت الموسيقى البوليفونية تأخذ طريقها تدريجيا إلى الإستخدام الموسيقى الدينى ، ثم الموسيقى الدنيوية (كما سنرى فى الفصول التالية) ، وتصبح أحد العناصر والأسس الجمالية والفنية الهامة فى التأليف الموسيقى الأوروبى ، وهى تقوم بالطبع على التآلف بين الأصوات التى تُسمع فى نفس الوقت ، والتوافق بين الخطوط اللحنية المتوازية والمترابطة معا ، بالتالى لا بد أن تكون دقيقة ومحددة ، وإن قلّت أو زادت إحدى الدرجات عن معيارها أو مستواها المقنن ، فإن المتآلف منها سيُصبح فى تلك الحالة متنافرا .

أما فى الشرق فلا داعى لكل ذلك التحديد والتدقيق فى الدرجات الصوتية ، فالموسيقى مقامية مُفردة بالدرجة الأولى ، ولا أهمية لوجود الصمامات أو الغمازات فى آلات النفخ ، ما دامت الموسيقى الشرقية ذات طابع ميلودى مونوفونى ، ولا تتطلب أى شكل من أشكال تعدد التصويت ، اللهم إلا مراعاة الدقة فى ضبط دوزان الطبقة الصوتية للمقام وتساويه بدقة بين الآلات التى تعزف نفس اللحن ، فى طبقة صوتية ومقام أو سلم أساسى واحد ، مهما قل أو كثُر أو تنوّع عددها .

ثانيا = الآلات الوتـــرية

لنفس الأسباب السابق شرحها فـى آلات النفـخ الشـرقية ، تُركـت الآلات الوترية فى الشرق بدون - دساتين - معدنية ، ودون تحديد لمواضع عفق الأوتـار بالأصابع على رقبة الآلة ، وذلك حتى يستطيع العازف أن يُحركها كما يشاء ويجعلهـا تنزلق بسهولة ويسر ، وبالدرجة والكيفية التى يريدها كما يحسّها ، ولنفس الأسـباب التى ذكرناها من قبل . (*)

لهذا ظلّت كل آلات النبر الوترية الشرقية والعربيـة بـدون دساتين أو أمـاكن محددة للعفق على رقبة الآلة ، ولعل هذا ما يُفسّر إصْرَار أساتذة وعازفى الموسـيقى العربية على أن بعض الدرجات الموسيقية خاصة ذات المسـافات المتوسطة مثـل :- درجتى- السيكاه (مى ♭) ، الأوج (سى ♭) ، تختلف هى نفسها فى عدد ذبذباتـها من مقام إلى مقام آخر، تبعا للمقام الذى تشكلان معا أو إحداها بعض درجاتـه كـاملا أو جزءا من جنس جذعه أو فرعه ، أى أن عدد ذبذبات درجة (السيكاه) على سبيل المثال : تختلف زيادة أو نقصا عن الذبذبات المحددة لها حسابيا بين كل من مقامـات (البياتى أو الراست أو الهزام .. الخ) ، وكلها وغيرها تحتوى على تلك الدرجـة ، بل يصل الأمر إلى حد الإصرار على أن نفس الدرجـة تختلـف مـن عـازف إلـى آخر، رغم أنهم جميعا قاموا بتسـوية أسـاس المقـام المعزوف سويا وفـى طبقـة متسـاوية تماما ، ولكن عند العزف (يدوس أو يعفق) كل منهم بشكل مختلف يقل أو يزيد عـن زميله ، بل قد يتطور الأمر إلى حد أن الإختلافات فى عدد ذبذبات الدرجة نفسها ، قـد يتأثر كذلك بالحالة النفسية والمزاجية للعازف نفسه من وقت إلى آخـر ، حسـب تمـام حالة (السلطنه) من عدمه ، وهو ما حاول البعض إثباته عمليا فى المؤتمر العـالمى للموسيقى العربية الذى عُقد فى مصر عام ١٩٣٢ .

(*) الدساتين : هى خطوط معدنية بارزة تثبت على رقبـة الآلـة الوتريـة خاصـة آلات النبر منهـا ، لتحديد مواضع العفق والضغط على الوتر، لدقة إصدارالدرجات الصوتية .

وكل هذه الأمور وإن كانت واقعا حقيقيا صحيحا إلى حد ما ، إلا أنه من الضرورى تجاوز تلك الفروق البسيطة التى لا تتجاوز أجزاء صغيرة من (الكومة) لا يمكن الإعتداد بها خاصة عند الأداء الجماعى الموحّد ، حيث يتساوى الجميع ويتلاقون وينضبطون تلقائيا دون الحاجة إلى تنبيه ، ويحدث فى هذه الحالة نوع من التوافق والتجانس اللحظى بشكل مباشر أثناء الأداء . (*)

ولنفس تلك الأسباب ، نجد أنه عندما إنتقلت آلة - العود - الشرقية العربية عن طريق الأندلس (أسبانيا) أو عن طريق بيزنطة إلى أوروبا ، وأصبح هناك العود هو سيد الآلات الموسيقية ، ومركز الإهتمام كآلة رئيسية بين الأوروبيين لفترة طويلة ، ولكن بعد أن زوّدوه فى الحال بالدساتين المعدنية .

أما الآلات الشرقية الوترية ذات الدساتين الأصلية مثل : (الفينا الهندية ، الكوتو اليابانية) نجد لها تحت كل وتر من الأوتار قنطرة متحركة أو ركاب ينزلق فى مجرى خاص ، وبذلك فهى قابلة للتغيير والتعديل لتنظيم الدرجات والمسافات ومواضع العفق كما يريدها العازف ، إلى جانب الركابات المتحركة التى تُعدّل طول الوتر الكامل قبل العفق حسب الطلب ، وحسب تركيب وطابع المقام أو الراجا أو التشكيل السلمى المطلوب . (#)

أما الآلات الوترية ذات القوس التى ترجع إلى أصول قديمة آسيوية ، فلم تعرفها أوروبا إلا فى مرحلة متأخرة نسبيا عن الشرق ، ورغم ذلك فقد ظلت تلك الآلات الوترية الشرقية حتى الآن متخلّفة جدا عمّا وصلت إليه طرق وأساليب الصناعة والعزف للآلة نفسها بعد أن إنتقلت إلى أوروبا ، وأصبح إسمها (الفيولينه) هناك ، وتُعرف بـ . الكمان فى الشرق ، وهى منحدرة أصلا من - الربابات - الشرقية والعربية التى مازالت تُصنع هنا بنفس الطريقة والشكل والمواد المصنعة منها منذ قديم الزمان ، كما فى الربابات الآسيوية والعربية عموما .

(*) الكومة : هى جزء من تسع أجزاء ينقسم إليها كل بعد أومسافة بين درجتين .

(#) أنظر هذه الآلات فى كتاب موسيقى الحضارات القديمة للمؤلف .

فى نفس الوقت وعلى العكس ، فقد بلغت آلات النبر الوترية فى الشرق مبلغا كبيرا من الدقة والمهارة الشديدة ، سواء فى العزف أو الأداء أو الصناعة البالغة الجمال والرقة والدقة الفنية ، عن ما هو فى الآلات الوترية الأوروبية من نفس النوع أو الفصيلة ٠

ثالثا = آلات الطــــــرق

عرف الشرق العشرات من آلات الطرق المعروفة بإسم الآلات الإيقاعية ، مثل الطبول والدفوف والمقارع والمصفقات بأنواعها المختلفة ، إلى جانب الأعداد الكبيرة من آلات الطرق ذاتية التصويت (الإيديوفونية Idiophone) أى الآلات التى لا يوجد لها صندوق مصوت ، ولا تعتمد على عامل مساعد لتكبير أو إخراج الصوت منها ، بل يصدر الصوت مباشرة عند طرق جسم الآلة نفسها ليتذبذب كله بشكل مباشر مثل : (المثلث - الأجراس - الكاستانيت - المقارع ٠٠٠ الخ) ٠

وهذه الآلات تُصنع عادة من الخشب أو من الخيزران أو الزجاج أو الحجارة والمعادن ، ومنها ما تُصدِر الصوت بواسطة القرع أو الدق ، أو الهز أو الرج أو الإحتكاك ٠٠ الخ ، إلى جانب الطبول التى يتم عزفها بواسطة الدق باليدين أو الضرب بالعصى الصغيرة ٠

وقد بلغت تلك الآلات فى الشرق مرتبة عظيمة من الكمال الفنى فى التصميم والصناعة والزخرفة ومهارة الأداء ، ومنها يمكن الحصول على أكبر تشكيلة من التكوينات والتلوينات الصوتية والإيقاعية المتنوعة والمتباينة ، التى يمكن إعتبارها موسيقى حقيقية فى حد ذاتها بمعنى الكلمة فى كثير من الأحيان ، كما قد يستعمل العازف أحيانا عددا من الطبول المتنوعة الأحجام والأشكال فى وقت واحد ، هذا إلى جانب التركيبات الإيقاعية المُركّبة خاصة فى الهند والنوبة المصرية والبلاد العربية ٠

أما على الجانب الآخر فى أوروبا فإن الأمر يختلف كثيرا ، فبالرغم من أن معظم هذه الآلات الإيقاعية قد إستُعيرت من الشرق ، إلا أنها إستخدمتها فى أضيق الحدود دون تعدد أحجام وأنواع وأشكال تلك الآلات، حتى يمكن الحصول منها على

أكبر تلوين نغمى أو إيقاعى ممكن ، وكان التركيز فقط على إستخدام العصى للطرق على معظم الآلات دون اليدين ، لأن اليدين فى هذه الحالة تتيح المزيد من حساسية وليونة الأداء وهو أمر لا يتفق مع طابع الموسيقى الأوروبية ٠

وقد عرفت أوروبا القليل من أشكال وأحجام الطبول ، إلى جانب أدوات الطرق الأخرى مثل : (الجونج والأجراس والكاسات والكاستانيت وغيرها ٠٠الخ) وهى أيضا من آلات الطرق التى إستعارتها أوروبا من الشرق ، ولكنها لم تُستخدم كما هى على النحو الشرقى ، ولكن كان إستعمالها فقط لبيان مواضع الضغوط الإيقاعية (الأكسنت) فى الميزان أو الوحدة الإيقاعية للمقطوعة المعزوفة أوالمغنّاة ، دون زخرفات أوتلوينات أو تركيبات إيقاعية معقدة أو مركبة كما فى الشرق ٠

إن النماذج اللحنية والدروب الإيقاعية والمقامات والسلالم ، والنغمات المفردة والآلات الموسيقية نفسها ، كان لها فى الشرق أهمية كبيرة أخرى أكثر من مجرد الصفات الفنية والجمالية والعزفية أو الترفيهية الإحتفالية ، فلها بالدرجة الأولى وظائف طقوسية وإجتماعية وعقائدية هامة ، تمثل الصلة الدقيقة التى تربط الإنسان الشرقى بقوى أخرى غيبية تتحكم فيه حسب تصوّره ، وهذه القوى العليا القادرة والقاهرة والأقوى من كل قدراته العقلية والمادية والمعنوية ، لا يستطيع إلا أن يستسلم لها ، شاكرا مادحا إذا صدر منها ما هو لصالحه أو ما كان مُترفّقا به ، أو متوسلا راجيا شاكيا إذا كان متخوّفا منها ، متذللا متضرعا إن كانت ضده ٠

وسواء كانت هذه القوى من عوامل الطبيعة التى حوله مثل :

(المطر والسيول - البرق - الرعد - البراكين - الصواعق- الزلازل ٠٠ الخ) ، أو قوى أخرى غير مرئية أو مُتصوّره تتحكم فى مصيره لا يدرى كنهتها ، ففى كل الحالات يكون للصوت عنده (بشريا أو آليا) قوى وقدرات معنوية غير محدودة ، لذلك فهى ترتبط عند الإنسان الشرقى عامة بما يثير فيه مشاعر وجدانية مثل :-

(القلق و الخوف و الرعب والهلع ، أو الطمأنينة و السرور و المرح) ، وغيره من الأحاسيس والمشاعر الإنسانية ، وهى أمور لا يمكن حسابها مثل الأمور الأخرى الملموسة ، أو الأشياء المرئية والمحسوسة التى يُنتجها ويُصنعّها الإنسان بنفسه ٠

وللموسيقى دورا أساسيا فى أعمال السحر والطقوس والمعتقدات الدينية فى الشرق ، ومن الملاحظ أن الأقاصيص الهندية والصينية والفارسية ، حافلة بقصص المُغَنين الذين كانت لهم القدرة على أن يستحضروا الصيف أو الربيع أو يُشعلوا النار ويُسيِّروا الهواء ويُسقطوا المطر ويشحنوا الرعد ... الخ ، إذا ما إستخدموا أغانى وأناشيد خاصة تؤدى بطقوس معينة .

كما أن العبيد كانوا يواجهون الموت بالغناء والطرق بقطع من العظام والصفير بناياتهم المصنوعة من العظام أيضا ، لكى يضمنوا حياة أخرى أبهى وأحسن حين يُبعثون فى صورة بشرية جديدة ، أما الكهنة فيلبسون دائما الملابس الزاهية المبهرة الألوان ، ويتقلدون الشخاليل ويعلقون فى رقابهم الأجراس الرنانة المبهرة الصوت ، وكلما كان الكاهن جهير ضخم الصوت والجسم ، كلُّما كان أشد قدرة على التأثير والسيطرة على نفوس الآخرين ، وكلما كانت المعابد على قدر كبير من الضخامة والإتساع والأبهة ، وبها الأعداد الغفيرة من المغنين والمغنيات ذوى الأصوات الرنانة القوية المجلجلة ، ويأدون التراتيل الجميلة الصدّاحة التى تأخذ بالألباب والنفوس ، كلما كانت القدرة على التأثير أقوى وأعظم ، وما زالت كل تلك التأثيرات واضحة حتى أيامنا هذه ونحن فى أواخر القرن العشرين .

ومع كل هذا التقدم الحضارى والتكنولوجى المزعوم نجد أنفسنا أحيانا ننساق وراء معتقدات وأفكار قد لا نكون بالضرورة مؤمنين بها تماما ، إلا أننا نمارسها رغم ذلك ، فنحن الشرقيون ما زلنا نهفو إلى الصلاة فى المساجد والكنائس الكبيرة الضخمة ، ونفضل المتحدث أو الخطيب ذو الصوت القوى المجلجل القادر على الأداء المُنغّم الجميل الأخّاذ ، وحديثا تَستخدِم العيادات الطبية النفسية والصحية وأطباء الأسنان ومستشفيات الولادة الموسيقى كأداة هامة لإتمام أعمالهم بنجاح .

****

****

الفصـــــل الثانـــــى

تـــاريـــخ

و

نظـــريـــات

الموسيقـــــى

البيـــزنطيـــة

الموسيقـــــى البيزنطيـــــة

مقدمـــــــة

مع بزوغ فجر المسيحية فى الشرق ، بدأت تَشُقّ تلك الديانة الجديدة طريقها إلـى مصـر وسـوريا (الشـام) وسـائر بـلاد المشـرق ، وتحوّلـت شـعوب عديـدة مـن اليهودية إلى المسيحية ، وكان من البديهى أن تقوم الأناشيد والتراتيل الكنيسية علـى أصـل الألحـان والطقـوس اليهوديـة التـى تعدّلـت تلقائيـا لتوافـق قواعـد وأساسـيات المعتقدات والتعاليم المسيحية ، وتتحول نصوصها تدريجيا من العبرانية إلـى اللغـات المَحلّيّة لكل منطقة بعد ذلك ، مثل المصرية والسريانية واليونانية ... الخ .

وكانت منطقة الشرق الأوسط بأسرها قد خضعت تدريجيا للسيطرة السياسـية والعسكرية الرومانية ، لتُصبح كلهـا منـذ عـام ٢٤ ق.م مسـتعمرة رومانيـة ، كمـا دُمّرت مدينة أورشليم (القدس) ودمّر هيكل سليمان ، وتشتت اليهـود بيـن الأعـوام من (٧٠ - ١٣٥م) ، ونشأت الجماعة المسيحية وإنفصلـت شـيئا فشـيئا عـن الديـن اليهودى ، وأصبحت معظم الشعائر تُتلى باللغة اللاتينيـة ، وبـدأت تزحـف المسـيحية بتعاليمها وطقوسها وتراتيلها إلى عقر دار الوثنية فى روما ، حتى أصبحت المسيحية هـى الديـن الرسـمى للدولـة والإمبراطوريـة الرومانيـة ، ومنهـا إلـى بقيـة الشـعوب الأوروربية المجاورة .

وهكـذا إنتقلـت النصـوص اللغويـة والشـعرية والموسـيقى الدينيـة المسـيحية الشرقية الأصل والروح إلى أوروبا ، وبدأت تنتشر فى بقيـة دول ودويـلات أوروبـا ، حيث بدأت تتعرض الطقوس والتراتيل إلى تغييرات ملحوظة .

ومن الجدير بالذكر فإن الموسيقى الشرقية المصرية والسورية والبيزنطية ، ظلت خاضعة لفترة طويلـة للوظيفـة الأساسـية للموسيقى ، وللعلاقـة بيـن الموسـيقى والإنسان منذ فجر التاريخ ، وهى تعتمد على الطقوس والشعائر والمراسـم العقائديـة بالدرجة الأولى ، ولم تكن بالطبع وظيفتها ترفيهية أى للإستماع أو الإستمتاع فقـط ، ولم تقم أيضا على أسس فنية أو جمالية معينة حينذاك .

لذلك ظلت وظيفة الموسيقى والأداء والممارسة الموسيقية (ولو فى أبسط صورة لها) دينية أو طقوسية وثنية لمدة طويلة جدا حتى بداية العصور الوسطى ، لِتُصبح هناك موسيقى خاصة بالشعائر الدينية للكنيسة الأورثوزكسية الشرقية ، إتخذت أشكالا وأنماطا جديدة خاصة ، أصبحت من العلامات المميزة للطقوس المسيحية الشرقية خاصة ، إكتسبت فيها شكلا معينا من أشكال الممارسة الموسيقية الكنيسية ، وهو ما عُرف بموسيقى الكنيسة البيزنطية .

وقد تركز العالم المسيحى الشرقى حول مدينة - بيزنطه - التى سماها الرومان (روما الجديدة) ، ثم عُرِفت بعد ذلك تحت إسم [القسطنطينية] ، لتظل عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية ، وموطنا لإزدهار الفنون والآداب بنوعياتها حوالى ١٠٠٠ عام بعد ذلك ، حتى سقطت تحت الحكم العثمانى للأتراك عام ١٤٥٣ م ، حيث تعرّضت لفترات من التدهور نتيجة للحروب الدائمة بينها وبين الشعوب الأوروبية الشرقية ، ودول الشرق الأوسط ودول حوض البحر الأبيض المتوسط ، ولكنها رغم ذلك نجحت فى إرساء قواعد حياة فنية وروحية سامية وعريقة . (*)

وقد أصبحت القسطنطينية مركزا لحضارة مختلطة جمعت بين تراث الفنون والعلوم والآداب للحضارات القديمة المصرية والأشورية والبابلية واليونانية والرومانية ، ولكن بعد سقوط الدولة الرومانية على يد برابرة شمال أوروبا حوالى عام ٤٧٦ م ، ولكن ظلت الفنون البيزنطية حيّة قُدِّر لها أن تحمل إلى أوروبا والغرب كل ما ورثته من تراث حضارى وإنسانى ، علاوة على طابعها المتميز .

ولدراسة الموسيقى البيزنطية بدقّة لا يجد الباحثون صعوبة كبيرة فى تتبع

(*) بيزنطه أو القسطنطينية ، هى إسطامبول حاليا ، وهى ميناء على الجانب الأوروبى لتركيا ، أى الشاطئ الغربى لمضيق البسفور ، وهى مركز باباوية الديانة والكنيسة الأورثوزكسية الشرقية التى تتبعها كنيسة الإسكندرية وكل أفريقيا .

آثارها ، لأنه من اليسير معرفة الكثير من خطوات تطورها ، لأن بعضا منها ما زال باقيا إلى الآن فى الموسيقى الكنيسية الأورثوزكسية ، ولكن يُستبعد تماما الحديث عن الموسيقى والممارسة الموسيقية الشعبية و (الفلكلور) الخاص بالشعوب فى نفس تلك الفترة فى المنطقة ذاتها ، لإفتقارنا إلى الدلائل الواضحة والأكيدة عنها ، لذا يصعب الحديث عن الموسيقى الدنيوية (غير الدينية) البيزنطية ، بينما إتخذت الكنيسة اليونانية ثم الرومانية بعد ذلك ولفترة طويلة جدا ، أسس الموسيقى البيزنطية وممارساتها وتراتيلها وطقوسها فى فترة زعامتها الروحية والفكرية والفنية للموسيقى بشكل عام آنذاك .

وكانت الكنيسة البيزنطية قد فرضت قيودا صارمة على شعائرها وطقوسها وأسلوبها ، وأصولها المتميزة فى الممارسة الموسيقية إلى فترة طويلة منذ القرن الرابع إلى القرن التاسع عشر ، إى (قرابة ١٥ قرنا من الزمان) ، وهو ما شكّل بالنسبة لها نوعا من التخلّف الموسيقى ، فى مقابلة ومواجهة الموسيقى الكنيسية الغربية الأوروبية ، وتطوّراتها السريعة والهامة التى ساهمت فى صُنع تاريخ تطور الموسيقى بشكل عام فى العالم ، وهذا التخلُّف إعترض طريقها وعَوّق تطوّرها ، رغم أنه كان مقصورا على القواعد والموسيقى النظرية لها فقط ، مما أثّر على تجمدها وعدم تَطوّرها فى تلك الفترة ، وهو ما حدث تماما فى حقل الموسيقى العربية أيضا ، لأن أصولهما وجذورهما ترجعان إلى منبع واحد .

وقد أثر كل ذلك بالسلب على الدراسات التى يحاول أساتذة علوم الموسيقى والإجتماع (الميوزيكولوجى والإثنوميوزيكولوجى) القيام بها عند البحث فى تاريخ وتطورالموسيقى البيزنطية ، وما يجابهه الباحثون من تعقيدات لا حد لها حول طبيعة الممارسات الموسيقية البيزنطية وأسرارها غير المُعلنة .

وهناك وثيقة واحدة متوافرة أمام الباحثين فى الموسيقى البيزنطية ، هى بَرديّة (أوكسيسرتخوس) التى تُعتبر دليلا يثبت التواصل بين أساسيات موسيقى الحضارات المصرية والأشورية والإغريقية القديمة ، وموسيقى اليونان والرومان

المسيحى (بعد الميلاد) ، كما تُثبت هذه البردية أن المسيحيين الأوائل تتبّعوا موسيقى وألحان أسلافهم وطريقتهم فى ممارسة الشعائر والطقوس الدينية ، ومنها يمكن تصوّر حال التراتيل المسيحية الجديدة فى المدن المصرية القديمة الكبيرة ، ذات التراث العبرانى القديم (اليهودى قبل دخول المسيحية إلى مصر) وعلى ذلك تكون التراتيل والأناشيد المسيحية الأولى منقولة عن الطقوس اليهودية المأخوذة بالتالى من الطقوس والأناشيد الفرعونية ، أو تقليدا لها بنصوص أو لغة جديدة .

وإلى جانب بقاء وإستمرارية الموسيقى الكنيسية للدولة البيزنطية ، تولّد فن ولون جديد من الموسيقى التى إستحدثها الأباطرة البيزنطيون ، حين أصبحت القسطنطينية عاصمة الدولة وحاضرتها ، وهى موسيقى وقورة رفيعة المستوى ذات طابع شبه دينى ، وهى موسيقى يمكن أن يُطلق عليها (موسيقى البلاط البيزنطى) حيث تولتها بعد ذلك عواصم الشرق الأخرى مثل : (أورشليم القدس ، الإسكندرية ، إنطاكيا التركية) ، لتُصبح هى الأخرى عواصم للفكر والفن الشرقى الرفيع ، وأصبحت الموسيقى والممارسة الموسيقية جزءا هاما مُكمّلا للطقوس والشعائر الدينية ، كما بدأوا فى الإستعاضة عن الغناء البدائى الهزيل الذى كانت تؤديه جماعة المصلين من شعب الكنيسة ، بعناصر فنية جديدة ، قائمة على الأسس التالية : -

١ - كورس خاص مدرّب من الصبية فقط ، أو من الصبية والرجال معا ، أعدّوا ودُرّبوا خصيصا لهذه المهمة ، ومعهم بعض العازفين الفرديين فى أداء أنتيفونى تبادلى تقابلى بين مجموعتين أو أكثر ، وبهذا تكون الموسيقى البيزنطية قد وصلت إلى مرحلة جديدة إنتقالية من الموسيقى الفنيّة الحقيقية إقتربت فيها نوعا من الموسيقى الكنيسية الأوروبية .

٢ - كانت التراتيل والأناشيد الدينية القديمة المأخوذة من (المزامير) ذات الطابع البسيط ، والتى كان يؤديها أفراد الكورس من نصوص (التوراه) أى الكتاب المقدّس ، ولكن بعد ذلك تحوّل هذا الجزء الذى كان يُطلق عليه إسم (التروباريون Troparion) ، إلى مقطوعة مستقلة تماما لها نص

ولحن خاص لـه طابعه الشرقى البحت ، وهكذا ورث أبناء المسيحيين اليونانيين والرومان ، مؤثرات حضارية موسيقية شرقية الأصل ، هيمنت على موسيقاهم بعد ذلك لفترة طويلة .

٣ - إختفت التقاليد الموسيقية اليونانية القديمة (الهيلينية) ، وحلت محلها طقوس جديدة فى القداسات التى وضعها كل من القديس (باثيل) والقديس (يوحنا خريزوستوم) فى القرن الرابع الميلادى ، فقد وضع الأول قداسات بداية السنة الجديدة ووضع الثانى قداسات الآحاد والمواسم العادية ، وإستمر هذان النوعان من الطقوس يُستخدمان معا ، مع تغييرات طفيفة لعدة قرون فى الكنائس الشرقية وكنائس دول أوروبا الشرقية ، خاصة فى منطقة البلقان .

ومن المفيد فى هذا المجال عمل مقارنة بين كل من خصائص الموسيقى الإغريقية والموسيقى البيزنطية الشرقية الوسيطة ، للتعرف على الطابع واللون المميز لكل منها ، وهى على النحو التالى : -

الموسيقى الإغريقية	الموسيقى البيزنطية
١ - كانت الموسيقى الإغريقية آلية الطابع بالدرجة الأولى إلى جانب الغناء	يغلب على الموسيقى البيزنطية الطابع الغنائى ، ولم تعتمد على الموسيقى الآلية ولم تشجعها كثيرا .
٢ - إرتبطت الغناء بالمقاطع ذات الضغوط Syllabies وأطوالها .	كان الغناء أكثر إرتباطا بالنص وخاضعا له ، إعتمادا على عدد المقاطع كما فى اللغات الشرقية .

٣ - الموسيقى لها قيمة إجتماعية كبيرة ولها دورها الهام والفعّال فى المسرح الأغريقى .	الموسيقى لها طابعها الوقور ، وتؤدى فى الطقوس الإحتفالية والكنيسية وفى البلاط الإمبراطورى البيزنطى .
٤ - الموسيقى شرقية الأصل والطابع خالية من إى من أنواع تعدد التصويت	الموسيقى أيضا ذات طابع شرقى خالية تماما من أنواع تعدد التصويت المختلفة .
٥ - الليرة والأولوس والأبواق هى الآلات التى تُصاحب الغناء والرقص .	الأورغن هو الآلة الوحيدة التى تصاحب الغناء إن وجدت فى موسيقى البلاط ، أما الموسيقى الكنيسية فقد كانت غنائية فقط .
٦ - إختفاء طرق التدوين الهجائية القديمة .	ظهور مبادئ جديدة فى التدوين مثل التدوين الهجائى والتدوين الجدولى ثم التدوين بالرموز ، وكلها شرقية الأصل .

<u>ويتميز الغناء البيزنطى بالخصائص التالية :-</u>

١ - مونودية الطابع سواء فى الغناء الفردى أو الجماعى ، ولكن قد يظهر إحيانا فى الأجزاء الجماعية ، ظهور إمتداد صوتى بأرضية على الدرجة الأولى للمقام ، عند إحدى المجموعات ، هى بمثابة **Pedal note** ، وهو أسلوب ما زال معروفا ومستخدما فى الموسيقى الشرقية عامة حتى الآن .

٢ - مد النغمة أو الدرجة الأخيرة فى كل جملة لحنية وتطويلها على شكل (𝄐) تنتهى مع إشارة قائد أو عرّيف المجموعة .

٣ - تقسّم القطعة المغنّاة إلى عدة جمل لحنية حسب طبيعة النص ، وحسب المعنى وتقسيم البيوت الشعرية والوقفات اللغوية .

وهكذا كانت الموسيقى البيزنطية الدينية متوازية مع الموسيقى الجريجورية التى ترجع إلى الكنيسة الرومانية الغربية ، وهى تُعدّ الأساس والأصل للموسيقى المسيحية الشرقية النابعة من الجزء الشرقى من الإمبراطورية الرومانية ، ولكن من الملاحظ أن اللغة اليونانية ظلت لغة الطقوس للعقيدة المسيحية الجديدة حتى القرن الثالث الميلادى ، وما زال القدّاس الأورثوزوكسى الشرقى والكاثوليكى الغربى ، يُستهل بإبتهال يونانى هو :

(إرحم يا رب Kyrie eleison ، المجد لله Gloria)

وتشترك الموسيقى البيزنطية فى الإحتفالات والإجتماعيات العامة والأفراح ، وكان البيزنطيون شغوفون بإستعراض قدراتهم الفنية إمام الزوار والأجانب ، وإهتموا بعد ذلك بتصنيع الآلات الموسيقية البيزنطية خاصة من الآلات ذاتية الحركة التى تعمل بـ. بالزمبرك ، مثل (اللعب والعُلب الموسيقية والتماثيل المتحركة) التى توضع داخل تماثيل الأسود وغيرها ، وتُقلد أصوات الحيوانات والطيور والأجراس وغيرها ، كما تطوّرت صناعة آلات - الأورغن - التى أهدى منها الإمبراطور البيزنطى أعدادا كبيرة إلى ملوك وأمراء أوروبا فى القرن الثامن ، ليتغيّر دور الأورغن من آلة خاصة بالكنائس والطقوس الكنيسية فقط ، إلى آلة سيصبح لها دورها الهام فى الموسيقى الدنيوية بعد ذلك .

وكانت تقدَم فى القصور الإمبراطورية البيزنطية نوعيات كثيرة من الأغانى ، وللإمبراطور نفسه أغانى خاصة وطقوس ومراسم معينة لها مكانة رفيعة ، ومن هذه النوعيات من الأغانى البيزنطية ما يلى :-

١ - التراتيل الكنيسية القائمة على نصوص من الكتاب المقدّس .
٢ - القداسات الخاصة بالأعياد ورأس السنة الجديدة ، وقداسات أيام الآحاد .
٣ - التهاليل والترانيم : وهى المقطوعات القصيرة من الشعر ، التى تُغنَى فى الحفلات العامة ، وفى حضور الإمبراطور .
٤ -الأناشيد التى تؤدى للأمبراطور والبطاركة، والمتنوعات الأخرى الدينية والعامة.

===

وتعتمد الموسيقى الدينية البيزنطية على شعر دينى رفيع ، هو دعامة القداسات والتراتيل السابقة الذكر ، ولكن أهم أنواع الأناشيد إعتمدت على فقرات من الإنجيل ومن المزامير ومن العهد القديم ، وهناك العديد من الكتب والمجلدات التى تحتوى على نفائس من الشعر والموسيقى منها :

١ - مجموعة (الأكتوايخوس) المبنيّة على المقامات الثمانية البيزنطية (أنظر بعده) ، وفيها تُرتّب كل الشعائر وفقا للمقامات الكنيسية .

٢ - مجموعة (الأوخوالوجيون) ومنها طقوس وشعائر الأسرار السبعة المسيحية وهى (التعميد - التثبيت - الكهنوت - الزواج - القربان المقدّس - مسحة الموت - الإعتراف) .

٣ - مجموعة (الأيوستولوس) وفيها طقوس رسائل أجزاء السنة الكنيسية ، التى تبدأ من شهر أكتوبر إلى أكتوبر التالى .

٤ - (التريودون) وهى شعائر ما قبل عيد الفصح .

٥ - (البنتنيكوستوريون) وهى طقوس خاصة بالفترة ما بين عيد الفصح وعيد العنصرة .

٦ - مخطوطات بها عدد كبير من التراتيل ، بعضها يُستخدم أحيانا فى الشعائر .

****

****

التدويــن الموسيقـى البيـزنطــى

تطوّر التدوين الموسيقى البيزنطى بعيدا عن التدوين الإغريقى ، وهو ما يُعتبر من أهم الإنجازات الفنية للحضارة البيزنطية ، وهذا الأسلوب من التدوين خاص بالموسيقى الغنائية والغناء فقط ، أى بالأداء الصوتى البشرى Vocal ، وإن كان ينقسم إلى قسمين هما : -

أ - تدوين خاص بالتلاوة المُنغّمة الإلقائية للإنجيل .

ب - تدوين الغناء العادى اللحنى، الدينى والدنيوى .

وقد إستُخدمت الوسائل التالية فى التدوين الغنائى البيزنطى : -

١ - التدوين بالرموز والإشارات التى تدلل على سير الخط اللحنى صعودا وهبوطا ، وهو ما يُطلق عليه التدوين بالرموز (النيومس Neumes) ، دون تحديد الطبقة الصوتية بأشكالها الأساسية البسيطة ، خاصة ما يُشبه إشارات أوعلامات (الشدّة - الفتحة - الكسرة - الضمّ) فى اللغة العربية.

٢ - طريقة التدوين الجماعي Ecphonitic ، وهى تُشبه الطريقة الشرقية القديمة ، هذه الطريقة تُدلل فيها حركة أو إشارة أو رمزا على مجموعة كاملة من النوتات ، أو جملة لحنية كاملة أو نموذج لحنى معروف ومحدد ومتعارف عليه بين الجماعة المؤدية وقائد ومدرّب المجموعة ، وهو ما كان معروفا ومكتملا منذ القرن الثانى عشر ، وفيه تمت إضافة إشارات جديدة ساعدت على تسجيل أكثر دقّة (نوعا ما) للموسيقى فى تلك الفترة .

٣ - تم تطوير طريقة الإشارات والإيماءات بالأصابع واليدين ، والتى يقوم بها المُرتّل أو قائد أو مدرّب المنشدين أثناء الأداء ، والمعروفة بـ . (الشيرونوميا Chironomy) والتى تُرشد إلى سير الخط اللحنى بشكل متعارف عليه فيما بينهم .

==================================

النماذج العشرة للعلامات الأساسية للنيومات البيزنطية

Ison	درجة بداية أو درجة ثابتة	
Oligon	خطوة واحدة	علامات صاعدة
Petasti	خطوة واحدة	
Doao Chendi	خطوة واحدة	
Chendima	ثلاث خطوات	
Ipsili	أربعة خطوات	
Apostrofos	خطوة واحدة	علامات هابطة
Iporroi	خطوتيـــن	
Elafrom	ثلاث خطوات	
Hamili	أربعة خطوات	

التدرج السلّمى الأساسى البيزنطى (صاعد ، هابط)

Гла́сь а҃. ҁ па́.

Па вꙋ га дї ке зѡ ни па па ни зѡ ке дї га вꙋ па

Pa Vu Ga Di Ke Zo Ni Pa || Pa Ni Zo Ke Di Ga Vu Pa.

ري مي فا صول لا سي دو ري ري دو سي لا صول فا مي ري تعادل

صورة لمدوّنة بيزنطية قديمة

па́.

Па вȣ па нн па вȣ га вȣ па вȣ га аї га вȣ па вȣ га аї ке аї га аї

ке аї га аї ке ʒѡ ке аї ке ʒѡ ке аї ке ʒѡ нн ʒѡ ке ʒѡ нн ʒѡ ке ʒѡ нн

па пн ʒѡ нн па нн ʒѡ нн ʒѡ ке ʒѡ ке аї ке аї га аї га вȣ га вȣ па вȣ па нн па

па.
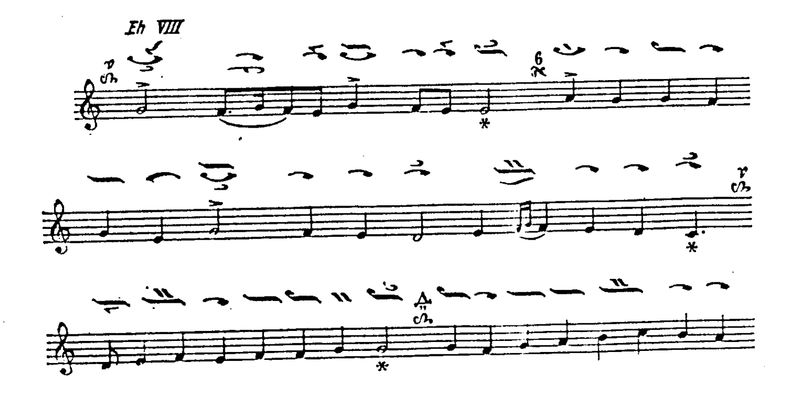
Па вȣ вȣ па вȣ вȣ га га вȣ га га аї аї га аї аї ке ке аї

ке ке ʒѡ ʒѡ ке ʒѡ ʒѡ нн нн ʒѡ нн нн па па нн па па нн нн ʒѡ

нн нн ʒѡ ʒѡ ке ʒѡ ʒѡ ке ке аї ке ке аї аї га аї аї га га вȣ

га га вȣ вȣ па вȣ вȣ па па нн па па

نموذج لتدوين الألحان البيزنطية



النظريـــــات الموسيقيــة البيـزنطيــــــة

نبتـت نظريـات الموسـيقى البيزنطيـة مــن خــلال الموســيقى الكنيســية الأورثوزكسية ، وبينما تتوافر بعض المؤلفات النظرية والتاريخية عن الموسيقى الإغريقية ، فما نعرفه عن نظريات الموسيقى البيزنطية مـن مؤلفات أو مراجع يُـعدّ نادرا جـدا ، ولا يُعطى إجابة خالصة وافية عن العلاقة بين النظريات الموسيقية البيزنطية والأوروبية المعاصرة لها ، وبينها وبين الموسيقى الأحدث منها .

مـع نهاية القرن السابع وبداية القـرن الثـامن الميـلادى ، كـان الراهـب الموسيقى (يُوان دا ماشينول ، أى يوحنا الدمشـقى ٦٧٦ – ٧٥٦ م) هـو أول مـن كتب عن الموسيقى البيزنطية وشرح عناصرها وأصولها الفنيـة ، وقد ذكر فيهـا أن أهم جذور الموسيقى البيزنطية ترجع إلى الموسيقى الإغريقية ، وهى فى نفس الوقت نتاج للتمازج بين أسس الموسيقى الإغريقية والرومانية والعربية والسوريانية .

وكما ذكرنا ترجـع الفنـون البيزنطيـة عامـة بأفرعهـا المختلفـة ، إلـى مـا تـم تنفيذه فى إنشاء الكنائس خاصة كنيسة وكاتدرائية مدينة – إسطمبول – التى أسسها الإمـبراطور (قنسطنطين الأول ٥٢٧ – ٥٦٥ م) ، لتحمـل كـل جماليـات الفنـون بجميع فروعها ونوعياتها ومنها الموسيقى بطابعها الخاص البيزنطى المتميز .

وللتعرّف علـى خصـائص الموسيقى البيزنطيـة ، يمكـن دراسـة التهليـلات والتراتيل المحفوظة أومدوّنة فى الوثائق والمخطوطـات ، وتحليلهـا مـن حيث البنـاء اللحنى والإيقاعى واللغوى ، والمقامات التى صيغت عليهـا ألحانهـا المـأخوذة مـن نصوص الكتب المقدّسة (التوراة والإنجيل) الميلوديـة الطـابع التـي تـؤدى غالبـا بأسلوب أنتيفونى بين مجموعتين من الكورس أو بين مجموعتين وصوليست .

بعد سقوط الإمبراطورية البيزنطية على يد الأتراك فى القرن الخـامس عشـر وبالتحديد عام ١٤٥٣ م ، دخلت على الموسيقى البيزنطية عناصر تركية وعربيـة ، بطابعهـا المليـئ بالحليـات والزخـارف وطرق التطويـل والتنميـق والتطريـب والغنـاء الأنفى ... الخ ، وهو ما يُعرف بالخصائص العامة للموسيقى الشرقية عامة .

المقامات فى الموسيقى البيزنطية

تقوم التراتيل والتهاليل والأغانى الكنيسية البيزنطية على ثمانية مقامات تُسمَى (الإخوس Ikhos) ، وهذه الكلمة تعنى فى اللغة الإغريقية (الصوت أو الدرجة أو المقام) ، وتُعتبر المقامات الأربعة الأولى منها مقامات أصلية أو أساسية أى (كيريى Kirii) ، بينما الأربعة الأخرى تُعتبر إضافية أو مُحوَرة منها .

والأربعة مقامات الأصلية يُرمز إليها بالأربعة حروف الأولى من اليونانية القديمة ، وهى على التوالى ($\alpha \rightarrow \beta - \gamma - \delta$) ، أما أسماؤها فهى أيضا مستعارة من المقامات الإغريقية القديمة ، وهى بالترتيب : -

← (الدوريان ← الليديان ← الفريجيان ← المكسوليديان)

Mixolydios Phrygios Lydios Dorios

==========================

ومن الملاحظ فى ترتيبها : أن مقام – الليديان – يسبق مقام الفريجيان ، مختلفة فى ذلك عن المقامات الجريجورية والمقامات الإغريقية القديمة ، التى تُرتَب على النحو التالى : (الدوريان – الفريجيان – الليديان – المكسوليديان) .

والمقامات الفرعية البلاجالية المُشتقّة من المقامات الأصلية هى أيضا على نفس النهج الإغريقى تُسمّى مقامات (هيبو) أى أسفل أو تحت ، وبإضافة هذا اللفظ إلى إسم المقام الأصلى ، يعنى أنه مقام فرعى ، ولكنه يقع فى حيّز ومنطقة صوتية أخفض بمقدار أربعة درجات صوتية لأسفل .

ومن الجدير بالذكر إن الكنيسة البيزنطية وضعت سبعة أسماء (خاصة بها) للدرجات الموسيقية ، قبل أن تعرف أوروبا الأسماء التى ووضعها – جويدو داريزو فى بداية القرن الحادى عشر الميلادى ، والتى مازال يستخدمها العالم إلى الآن .

ويبدأ السلم الموسيقى البيزنطى من درجة (با ، Pa) التى تقابل طبقتها درجة (رى) الحالية ، وتلك الأسماء التى وُضعت للدرجات الموسيقية البيزنطية هى على النحو التالى ، فى مقابل الدرجات الصولفائية المعروفة :-

الدرجات الصولفائية →	Re →	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
الدرجات البيزنطيـة →	Pa →	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni

وبتحليل تلك المقامات يلاحظ ما يلى : -

١ - فـى المقـام الأول (الدرويـان وقريبـه الفرعـى هيئـو دوريـان) تقـع مسـافاتى النصف تون بين الدرجات الثانية والثالثـة ، كمـا تتـأرجح الدرجـة السادسـة بيـن مسـافة السادسـة الكبيـرة أوالصغيرة بالنسبة لدرجـة الركـوز، لتُصبـح مســافة النصـف تـون بيـن السادسـة والسـابعة صعـودا والخامسـة والسادسة هبوطا ، وهو بذلك يشبه مقام النهاوند الكبيربالموسيقى العربية ٠

٢ - المقام الثانى الأصلى وقريبه الفرعى السادس (ليديان ، هيبو ليديان) بهـا أربعة مسافات قيمة كل منهـا نصـف تـون ، بيـن كـل مـن الأولـى والثانيـة ، وبين الثالثة والرابعة ، وبين الخامسة والسادسة ، والسابعة والثامنة ، إلـى جانب مسافتين كبيرتين بين الدرجات الثانية والثالثة ، السادسـة والسـابعة ، ومقـدار كـل منهـا مسـافة ثانيـة زائـدة ، ليشـبه بذلـك مقـام الحجـاز كـار فـى الموسيقى العربية أو المقامات المُصوّرة منه مثل (الشاهناز، الشدعربان)٠

٣ - المقام الثالث الأصلى وقريبه الفرعى السابع (الفريجيـان، الهيبوفريجيـان) يحتوى فى صورته الأصلية الأساسية على مسافتى نصف تون بيـن كـل مـن الدرجة الثالثة والرابعة ، وبين الدرجتين السادسـة والسـابعة ، وقـد تخفـض الدرجات الثالثة والسابعة أو الدرجات الرابعة والسـابعة بمقـدار ربـع تـون ، لتُصبح مقامات بها مسافات ذات أرباع الدرجات (الميكروتون Microton أى أقل من تون ، وأكثر من نصف تون) وبذلك يُصبح مقام الهيبوفريجيـان مثل مقام الراسـت فى الموسيقى العربية تماما ٠

٤ = المقام الرابع وقريبه الفرعى الثامن (المكسوليديان والهيبومكسوليديان) به

مسافتى نصف تون بين الدرجات الأولى والثانية ، الرابعة والخامسة ، وقد تصبح الدرجة الخامسة المخفضة (♭) درجة عادية - بيكار - (♮) فى حالة الصعود ، على أن تخفض أثناء الحركة اللحنية الهابطة .

وقد يكون مقام المكسوليديان ، مصورًا من درجة (صول) وبذلك تصبح النصف تون بين الدرجات الثالثة والرابعة ، وبين الدرجتين السادسة والسابعة ، وهو نادر الإستخدام فى الموسيقى البيزنطية ، بينما هو أساسى بصورته تلك فى الموسيقى القديمة الجريجورية .

٥ = المقامات الأولى والخامسة (دوريان ، هيبودوريان)، والرابع والثامن (مكسوليديان ، هيبو مكسوليديان) هى مقامات دياتونية - لأنها تحتوى على أتوان كاملة وأنصاف أتوان طبيعية دياتونية وليست ملوّنة .

٦ = المقام الثانى (ليديان) والفرعى (هيبو ليديان) مقامات كروماتية ، لإحتوائها على أربعة مسافات من أنصاف الأتوان ، ومسافتى ثانية زائدة (واحد ونصف تون) بينهما، وبكل مقام أربعة درجات مُلوّنة .

٧ = المقام الثالث والسابع (الفريجيان والهيبوفريجيان) قد تحتوى على مسافات متوسطة أى ذات أرباع الدرجات .

٨ = من الجدير بالذكر أن النظريات الموسيقة البيزنطية تقسّم المسافات الموسيقية بين االدرجات فى مقاماتها إلى أربعة نوعيات ، تماما كما أخذته عنهم نظريات الموسيقى العربية ، وهما معا يُقسّمان البَعد الكامل أو التون الواحد إلى أربعة من أرباع الدرجات ، وذلك على النحو التالى : -
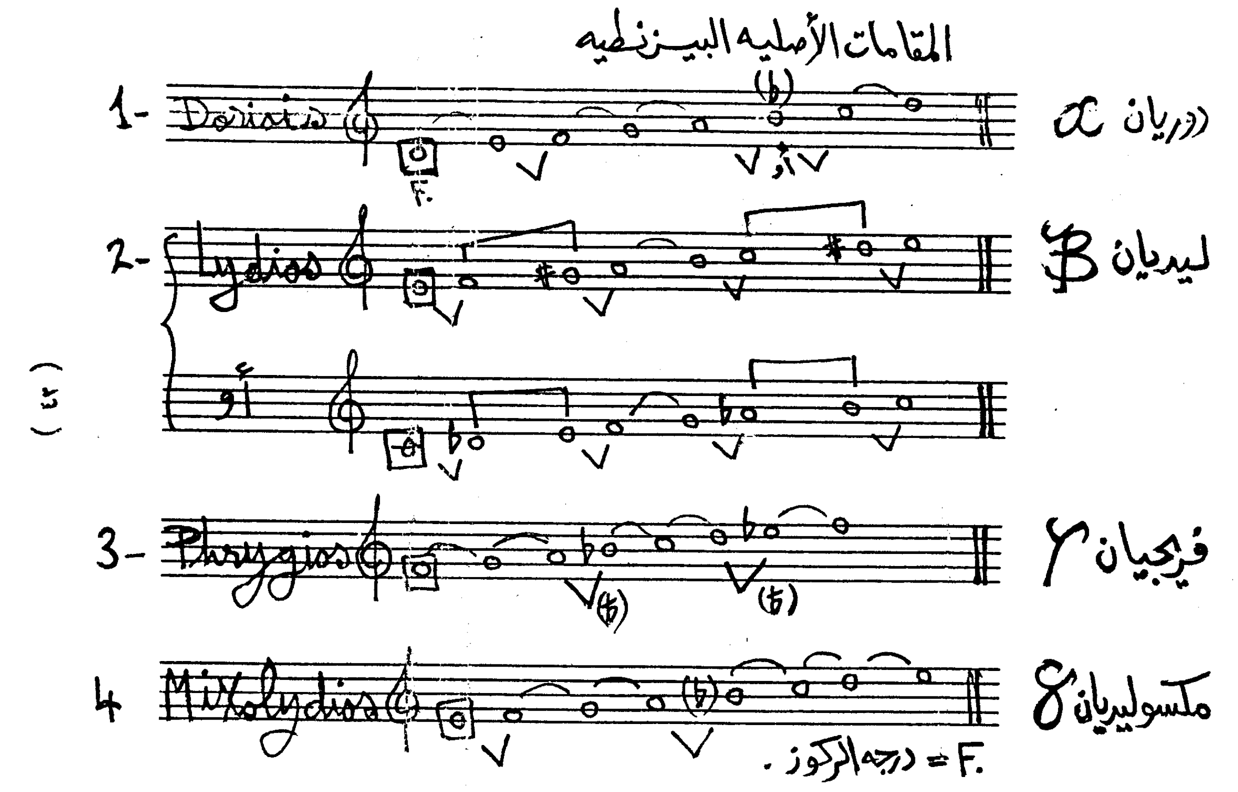
أ - مسافة كبيرة تون كامل ، أى أربعة من الأرباع .

ب - مسافة زائدة ، وتحتوى على ستة أرباع ، أى (1 ½) تون .

ج - مسافة متوسطة، تحتوى على ثلاثة أرباع ملوّنة بعلامات (♭ - ≠ - ♯♯).

د - مسافة صغيرة ، مكوّنة من رُبعين أى (نصف تون) طبيعية ، أو مُلوّنة .

****


المقامات الأصليه البيـزنطيه
1- Dorios
دوريان
2- Lydios
ليديان
أو
3- Phrygios
فريجيان
4 Mixolydios
مكسوليديان
F. = درجه الركوز .

مسافتى نصف تون بين الدرجات الأولى والثانية ، الرابعة والخامسة ، وقد تصبح الدرجة الخامسة المخفّضة (♭) درجة عادية - بيكار - (♮) فى حالة الصعرد ، على أن تخفّض أثناء الحركة اللحنية الهابطة .

وقد يكون مقام المكسوليديان ، مصورّا من درجة (صول) وبذلك تُصبح النصف تون بين الدرجات الثالثة والرابعة ، وبين الدرجتين السادسة والسابعة ، وهو نادر الإستخدام فى الموسيقى البيزنطية ، بينما هو أساسى بصورته تلك فى الموسيقى القديمة الجريجورية .

٥ = المقامات الأولى والخامسة (دوريان ، هيبودوريان)، والرابع والثامن (مكسوليديان ، هيبو مكسوليديان) هى مقامات دياتونية . لأنها تحتوى على أتوان كاملة وأنصاف أتوان طبيعية دياتونية وليست ملوّنة .

٦ = المقام الثانى (ليديان) والفرعى (هيبو ليديان) مقامات كروماتية ، لإحتوائها على أربعة مسافات من أنصاف الأتوان ، ومسافتى ثانية زائدة (واحد ونصف تون) بينهما، وبكل مقام أربعة درجات مُلوّنة .

٧ = المقام الثالث والسابع (الفريجيان والهيبوفريجيان) قد تحتوى على مسافات متوسطة أى ذات أرباع الدرجات .

٨ = من الجدير بالذكر أن النظريات الموسيقة البيزنطية تقسّم المسافات الموسيقية بين االدرجات فى مقاماتها إلى أربعة نوعيات ، تماما كما أخذته عنهم نظريات الموسيقى العربية ، وهما معا يُقسّمان البَعد الكامل أو التون الواحد إلى أربعة من أرباع الدرجات ، وذلك على النحو التالى : -
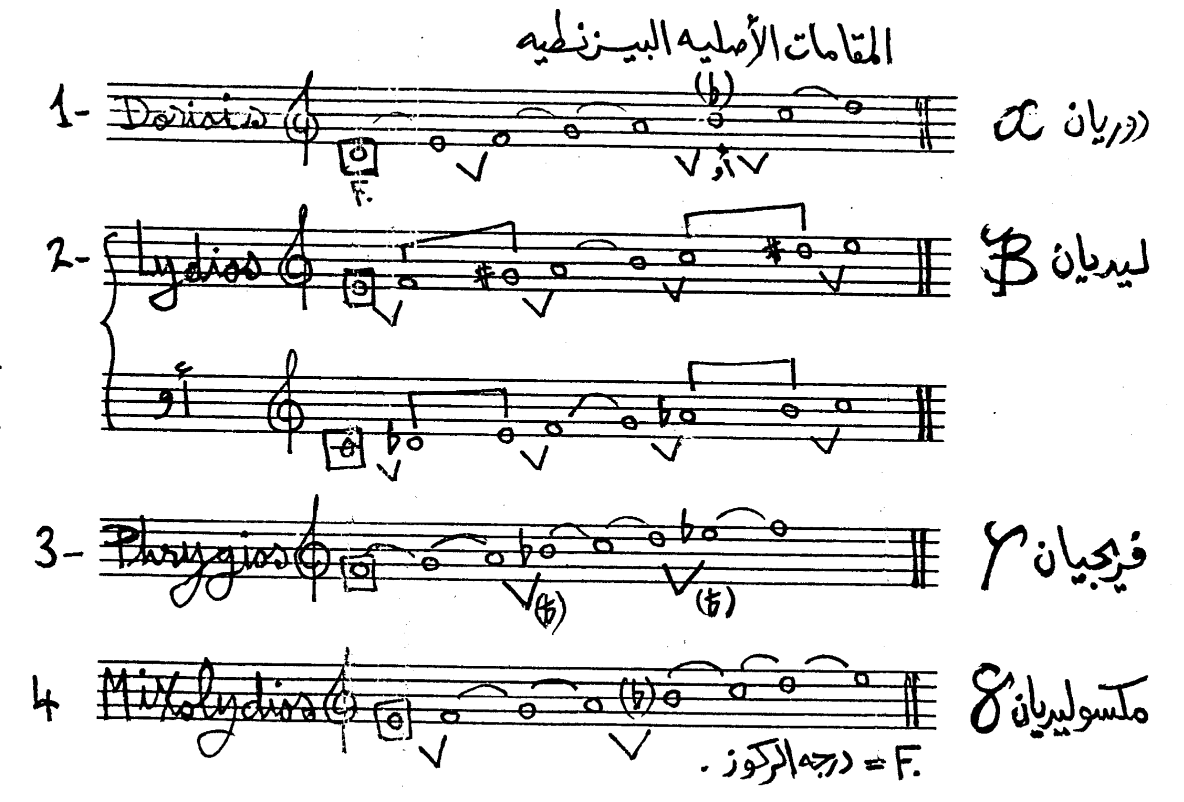
أ - مسافة كبيرة تون كامل ، أى أربعة من الأرباع .

ب - مسافة زائدة ، وتحتوى على ستة أرباع ، أى (1 ½) تون .

ج - مسافة متوسطة، تحتوى على ثلاثة أرباع ملوّنة بعلامات (♭ - ≠ - ♯♯).

د - مسافة صغيرة ، مكوّنة من رُبعين أى (نصف تون) طبيعية ، أو مُلوّنة .

****


المقامات الأصليه البيزنطيه
1- Dorios
دوريان
2- Lydios
ليديان
أو
3- Phrygios
فريجيان
4 Mixolydios
مكسوليديان
F. = درجه الركوز .

الفصـــــل الثـــــالث

تاريخ تطور

التدويـــــن الموسيقــــى

قصــــة التدويـن الموسيقــى

مقدمــــــة

كـان للإغريـق والعرب الفضل فى إبتكـار نـوع هـام مـن أنـواع التدويـن الموسيقى البدائى (الأولى) ، يتلخص فى إستخدام الحروف الهجائية للدلالة بها على الدرجـات الصوتيـة (لـم تُعرف أسماؤها بعد) ، وقـد إسـتخدم الإغريـق الحـروف الإغريقية (ألفا - باتا - جاما ... الخ) للعدد المحدود من الدرجات التـى كـانوا يستخدمونها فى موسيقاهم فى ذلك الوقت ، كمـا كـانوا يُخصّصـون لكـل صـوت مـن الدرجات الصوتية الموسيقية فى الحَـيِّز اللحنـى الـذى يستعملونه حرفيـن مختلفين ، أحدهما للأصوات البشرية والآخر لأصوات الآلات .

وبالطبع لم يكن لتلك الطريقة مدلولا يحدد القيمة الزمنية التى تسـتغرقها كـل درجة صوتية ، وأيضا بلا تحديد لحدود الطبقة الصوتية المعينة (لكل درجة أولى أو ثانية أو ثالثة..الخ) ، التى يستخدمونها بعد تحديد نوع المقام المبنى علـى أساسـه اللحن ، فهى بذلك مجرد طريقة للدلالة على درجـات صوتيـة معينـة أو تسـمية لهـا ، وهى تُقـاس بالنسبة للأصوات الأخرى فى الجنس أو التتراكورد الواحد .

أمـا التدويـن الكرومـاتى ذو الدرجـات الملوّنـة بـالرفع أو الخفـض ، فيكـون بتغيير وضع كتابة الحرف بـأن يكـون مقلوبـا أو معكوسـا عـن وضعـه العـادى ، وإذا تَعذَّر بهذا التدوين توضيح أيـة مدلـولات موسـيقية معينـة مطلوبـة ، فقـد يُتـفق بيـن أصحاب الشأن على رمز أو شكل أو رسم آخر معين ، يتم بعدها التعـارف عليـه بيـن العاملين فى الحقل الموسيقى والفنى فى المكان المعين .

وقد واجهت الكنيسة الأوروبيـة فـى البدايـة ومنـذ نشـأة المسـيحية ، مشـكلة كبيرة تمثلت فى عدم القدرة على تذكـر وحفـظ موسـيقى المئـات مـن ألحـان الـتراتيل والشعائر الطقوسية الموسيقية ، التى تُؤدى فـى مختلـف المناسـبات الدينيـة والآحـاد والمـواسم والأعيـاد الكثيرة التى تمر طـوال أيام العـام ، وقد بلغت هـذه الألحـان من

الكثرة القدر الذى أصبحت تنوء به الذاكرة البشرية ، وأصبح من الضرورى البحث عن وسيلة للمساعدة على مواجهة تلك المشكلة .

وقد ظلت بقايا التدوين الإغريقى القديم متداولة حتى القرن الرابع تقريبا ، ثم أخذت تختفى تدريجيا بعد أن أسيئ فهمها وإستخدامها ، ومن جديد برزت الحاجة المُلحّة لمحاولة إيجاد حل عملى أكثر سهولة لتلك المشكلة ، وإيجاد نوع من التدوين به قدر كبير من الإمكانيات الكافية التى يمكن بها الدلالة فى نفس الوقت على : -

(إسم الدرجة الموسيقية - طبقتها الصوتية - قيمتها الزمنية)

وبدأ بالتدريج يتشكل لديهم نظامان أو طريقتان بسيطتان للتدوين ، تعنى كل منهما بدلالة واحدة ولكنهما معا يساهمان بالدرجة الأولى فى معاونة الذاكرة الموسيقية ، ورغم كل ذلك فقد كانت طرقا للتدوين ليست كافية للدلالة على القيم الموسيقية المختلفة مجتمعة ، تجعل من هذا التدوين وسيلة دقيقة لنقل دقائق اللحن كما يريده ويتخيله صاحبه تماما .

أولا = التدوين الهجــــائى

يعتبر هذا الأسلوب إمتدادا مباشرا للتدوين الإغريقى القديم الذى يستخدم الحروف الهجائية الإغريقية أولا ، ثم الحروف اللآتينية بعد ذلك بدلا منها ، أما تحديد الدرجات الموسيقية والحروف المقابلة لكل درجة منها ، فكان يعتمد فيها على تحديد الطبقة الصوتية المستخدمة لكل درجة بواسطة (المونوكورد أو الصونومتر) ، وكان عدد الحروف بالطبع لا يتعدّى خمسة أو ست درجات ، تقابل خمس أو ست من الدرجات المعتادة فى الإستخدام كمساحة لحنية وصوتية ، تدور فى نطاقها الألحان المحدودة عادة فى ذلك الوقت .

المونوكــــورد

المونوكورد ، هىالأداة العلمية الصوتية البسيطة ، التى يرجع إبتكارها إلى العالم الإغريقى الرياضى القديم (فيثاغورث Pythagoras ٥٨٠ - ٥٠٠ ق م) ،

ليستخدمها فى دراساته وتجاربه الفيزيائية لتحديد الدرجات والطبقات الصوتية ، وحساب الذبذبات والترددات وقياس إبعاد السلم الموسيقى الطبيعى وغيره .

والمونوكورد ، عبارة عن صندوق خشبى مصّوت بسيط التركيب ، عبارة عن مستطيل مُركب على سطحه وتر واحد ، مثبت من طرف واحد من ناحية اليسار أما الطرف الأخر الأيمن ، فهو يمُر على ما يُشبه الفرس (فى الآلات الموسيقية الوترية) وعلى حافة الصندوق ويتدلى الوتر ليعلق به ثقل على هيئة (سنجة الميزان) من المعدن ، محددة النوع والحجم والشكل والوزن فى توحيد قياسى متعارف عليه ، لكى تشدّ الوتر بثقلها بقوّة شد معينة ومحددة تماما ، وعلى حافة الصندوق الموازية للوتر تُثبّت مسطرة عليها علامات تحدد طول الوتر ونصفه وربعه وثلثه ..الخ .

وقد روعى فى نفس الوقت أن تكون نِسَب أطوال الصندوق محددة وثابتة ومتعارف عليها من حيث الطول والعرض والإرتفاع ونوعية الخشب المصنوع منها ، وكذلك فإن طول الوتر ونوعية المادة المصنوعة منه وسُمكها محددة ومتعارف عليه أيضا ، عندما دعت الضرورة إلى تصنيع أعداد كبيرة من الآلة بنفس المواصفات ونفس التوحيد القياسى ، لتوزّع على الكنائس والمدارس وغيرها بحيث تُصدر جميع آلات المونوكورد - الأغريقية الموجودة فى ذلك الوقت نفس الدرجة الصوتية وبنفس الأبعاد ، وهكذا أصبحت الآلة بمثابة - الديابازون أو مثل (الشوكة الرنانة المعروفة حاليا) كأداة لضبط درجة الصوت فى كل مكان وعند كل المستخدمين للآلة لتوحيد الطبقات الصوتية للدرجات الموسيقية .

ويوجد تحت كل وتر - ركاب - يتحرّك منزلقا بطول الصندوق . يُمكّنه من تقسيم طول الوتر (الجزء المتردد منه) بعد نبره بالأصبع أو بريشة خشبية صغيرة ، إلى أجزاء مختلفة حسب الطول المطلوب ، وبذلك يمكن سماع وقياس وتحديد ذبذبة الوتر كاملا أو نصفه أو ربعه أو ثلثه أوأجزاء منه ، بتحريك الركاب موازيا للمسطرة المثبتة بالآلة ، إلى الدرجة المطلوبة .

ومن الجدير بالذكر ، أنه لم يحدث فى خلال الألف عام التى إستخدم فيها المونوكورد كأداة لتنظيم وتحديد الطبقات الصوتية ، أن تعدّى النطاق الصوتى والمساحة اللحنية والصوتية للألحان الآلية البحتة أو المصاحبة للغناء ، النطاق المعتاد أو المستعمل عادة فى الغناء للصوت البشرى ، والتى تعدّ بمثابة ألحان بسيطة فى ذلك الوقت ، وهو الأسلوب الذى أُصطلح عليه بـ. الغناء البسيط أو Plain songs .

ثانيـــاً = التدويـــن الرومـــانى

إستخدم العالم والقس الموسيقى الرومانى القديم/ بوتيوس (٤٧٠- ٥٢٥ م) تدوينا مماثلا للتدوين الإغريقى القديم ويقوم على نفس الفكرة ، ولكنه إستخدم الحروف اللآتينية بدلا من الأغريقية ، كما إستخدم كذلك - المونوكورد - أيضا كوسيلة لتحديد الطبقة الصوتية وأبعاد السلم الموسيقى الطبيعى (الدياتونى) ، والأبعاد بين الدرجات فى المقامات الإغريقية والمقامات الكنيسية المستخدمة حينئذ ومن دراسة مخطوطاته إتضح ما يلى : -

١- كان يرمز للدرجة الأولى المفروضة كدرجة ركوز أساسية (Tonic) التى يضبط عليها المونوكورد ، والتى تصدر عند نبر وتردد وتره الكامل بطوله بالحرف (A) وهى الدرجة التى تُعتبر كأساس تقاس بالنسبة إليها الأصوات الأخرى ، وهذه الدرجة التى رُمزإليها بحرف (A) ، هى التى تعادل وتوازى درجة (la) المعروفة لنا حاليا ، (مع ملاحظة أن هذه الأسماء لم تكن قد عُرفت بعد).

٢- يقسّم الوتر إلى نصفه بواسطة الرّكاب ، ليُعطى النصف الأخر الحُـرّ المتردد منه درجة الجواب (الأوكتاف الأعلى) ، أى ما يعادل درجة (لا ١) الحالية وهذه سمّاها - بوتيوس - الصوت الوسيط ، ورمز لها بالحرف اللآتينى (O) ، أى أن الأوكتاف يبدأ بـ. A وينتهى بـ. O نظريا .

٣ - كما لاحظ - بوتيوس - أن ثلاثة أرباع الوتر المتردد الحّر ، يُصدر الدرجة الرابعة (D) بالنسبة للدرجة الأساسية لطول الوتر كله ٠

٤ - وإن ثلثى الوتر الحُر المتذبذب ، يصدر الدرجة الخامسة (E) ٠٠ وهكذا٠

ولكن هذة الطريقة لم تكن عملية ودقيقة بشكل كافٍ ، وذلك لكثرة الحروف المستخدمة فيها ، لأن كل درجة موسيقية مستخدمة فى نطاق الإستعمال الصوتى كان لها وضعا معينا وحرفا خاصا يشير إليها كما سبق أن أشرنا ، ولأنها لم تكن تحدد إلا الإسم فقط بالنسبة لكل درجة ، وتحدد فقط الطبقة الصوتية لها دون تحديد للقيمه الزمنية التى تستغرقها طالت أم قصرت ٠

فى القرن الرابع الميلادى إختُصرت الحروف تلك إلى سبعة حروف فقط ، تُكتب بالحروف الكبيرة Capital فى الأوكتاف الأول ، بينما تكون بالحروف الصغيرة Small فى الأوكتاف الثانى ، هذا إذا دعت الضرورة إلى إستخدامها نادرا خاصة بالآلات حادة الصوت ، نظرا لضيق المساحة الصوتية المستخدمة عمليا خاصة فى الغناء كما أشرنا ، ولتصبح على النحو التالى : -

الأوكتاف الأول A → B - C - D - E - F - G

الأوكتاف الثانى a → b - c - d - e - f - g

وهو ما يقابل الدرجات الصولفائية الحالية وبنفس الترتيب : -

(*) → La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol

(*) = هذا الأسلوب (A - B - C) فى تسمية الدرجات الموسيقية ما زال معمولا به حتى اليوم فى بعض الدول الأوروبية خاصة فى إنجلترا وأمريكا ، كما تدلل تلك الحروف الآن على أسماء السلالم على رأس المدوّنات الموسيقية ، فالحروف الكبيرة تعنى أن السلم كبير (ماجير) ، بينما الدرجة الصغيرة تعنى أن السلم صغير (منيير) ، على سبيل المثال : (B) تعنى سلم (سى الكبير) و (b) تعنى سلم (سى الصغير) وهكذا ٠

وبعد أن ثُبِّتت طريقة إستخدام هذه الحروف منذ القرن السادس الميلادى ، أُضيفت تحت الدرجة الأساسية المفروضة (A) ، (وهى تعادل عندنا وعند ظهور الأسماء الصولفائية درجة (la)) ، صوت ودرجة جديدة أخفض رُمز لها بالإسم اللآتينى (Gamma) ومنها جاء الإسم الإنجليزى والفرنسى القديم للسلم الموسيقى عامة (Gamut) ، وإختصر هذا الإسم بعد ذلك وأصبح يرمز له فقط بالحرف اللآتينى (G) وهو بالصدفة وفى نفس الوقت إسم الدرجة الأخفض من درجة (A) التى أضيفت تحتها ، وهى درجة (Sol) أى (G) أيضا .

ثالثا = التدوين بالرموز (نيومس Neumes)

بينما كانت المحاولات تدور لتطوير أسلوب التدوين الهجائى السابق الإشارة إليه ، بدأ يتبلور أسلوب جديد أخذ يتطور أيضا فى نفس الوقت ، هو التدوين بالرموز والإشارات ، حتى أنهما ظلا يستعملان معا جنبا إلى جنب لفترة طويلة ، والـ. (نيومس) مصطلح موسيقى مأخوذ من الكلمة اليونانية القديمة (نيومه) التى تعنى إيماءة أو إشارة ، وجمعها إشارات أى (نيومس Neumes) .

ومن الجدير بالذكر أنه لم يتم التوصل إلى معرفة التاريخ الدقيق الذى إبتكرت فيه هذه الطريقة ، وما زالت هناك محاولات كثيرة للدراسة والبحث فى هذا المجال ، علما بأن هناك المئات من البحوث التى تمت فى مجال دراسة هذا النوع من التدوين القديم وفك رموزه وطلاسمه ، حتى يمكن إستعماله وفهمه إلى حد كبير ، ولكن دون التوصل بشكل مؤكد إلى معرفة مصدره الحقيقى ، علما بأنه بات من المؤكد أنه وارد من الشرق أو متطورا عنه فى أوروبا ، فقد إستخدمه العالم العربى الكبير / الكندى المتوفى عام ٨٧٤ م ، فى كتابه الهام (رسالة فى خبر تأليف الألحان) ، كما كان الحديث عنه وشرحه فى كتاب (الأدوار) لـ. صفى الدين عبد المؤمن المتوفى عام ١٢٩٤ م .

وقد لاقت طريقة التدوين بالرموز أوالإشارات إنتشارا واسعا فى تلك الفترة ، وإقترن إستعمالها بالغناء البسيط Plain Songs للتراتيل الكنيسية البيزنطية والأوروبية فى القرن التاسع الميلادى ٠

ويبدو أنه قد تم التوصل إلى إبتكار تلك الطريقة من التدوين البسيط ، نتيجة لمصدرين أساسيين هما : -

١ - إشارات الضغوط Accent وعلامات التجويد ودقة النطق والتلوين والإعراب فى اللغة العربية وبعض اللغات الشرقية مثل الفارسية والتركية القديمة والأردية ، مثل : - (الفتحة والكسرة والضمّة والشدّة والسكون ٠٠٠الخ) التى عرّفها وحددها علماء اللغة والنحويون ، وكانت تدوّن فوق أسطر الشعرالإلقائى أو الغنائى ، حسب قواعد التقطيع العروضى الشعرى ٠

٢ - الشيرونوميا : وهو أسلوب عرفه وإستخدمه قادة ومدرّبوا جماعات المنشدين والكورس ، لإرشادهم إلى خط سير اللحن صعودا وهبوطا ، وذلك بعمل إشارات وعلامات معينة بالأيدى والأصابع ، يتم التعارف عليها فيما بين معلمى الغناء والقواد وبين أفراد الكورس ، مثل إشارات قادة الكورال ٠

وقد كان الأسلوبان السابقان من الأساسيات التى شكّلت هذه النوعية من التدوين الأوّلى ، التى نوضح أمثلة منها على النحو التالى : -

نيومة لحركة أو صوت واحد

الحادة	↗	Acutus	المنخفضة	↙	Gravis
درجة قصيرة	•	Punctum	درجة طويلة	—	Virga

نيومـــة لصوتيـــن

خفيضة ثم حادة	✓	Pudatus	حادة ثم خفيضة	٩	Clivis

نيومة لثـــــلاثة أصوات

ثلاثة أصوات صاعدة	Scandicus
ثلاثة أصوات هابطـة	Climecus
خفيضة ثم حادة فخفيضة	Torculus
حادة ثم خفيضة فحادة	Porrectus

========================

وقد أتـاح التدوين النيومـائى لموسـيقيو الكنيسـة فرصـة وإمكانيـة كبـيرة للمساعدة على تذكرالألحان والتراتيل الكثيرة العدد ، على نحو كان أكثر يسرا وإن لم يكن لها بالطبع مدلولا إيقاعيا يمكن به تمييز الشكل الإيقاعى بوضوح ، بل هى مجرد علامات توضح الحركة اللحنية كهيكل عام للحن ، على أنه لـم يكـن عيبـا خطـيرا فـى ذلك الوقت ، حيث كانت الموسـيقى غنائيـة بالدرجـة الأولـى ، وتعتمـد علـى الكلمـات وعلـى تقطيعهـا عروضيـا ، حيـث تستمد الشـكل الإيقـاعى مـن التفـاعيل العروضيـة الساكنه والمتحركة ، ومع ذلك شاع إستخدامها فى كل ربوع أوروبا وبيزنطة كوسيلة للتدوين فى القرن التاسع الميلادى ، وبدأت حركة واسعة مـن التجـارب لتطويـر هـذا الأسلوب ، أسفرت فيما بعد عن التوصل إلى التدويـن بـالخطوط والعلامـات الإيقاعيـة المستخدمة إلى الآن ، التى ساعدت على تناسى طريقة التدوين بالنيومس تدريجيا ، حتى لم يـعد يستخدمها أحد منذ القرن الخامس عشر .

وقـد حـاول البـاحثون فـى القـرن الثـامن عشـر أن يحلــّوا رموزهـا ويفكـَوا طلاسمها ، رغبة فى تحقيق تـراث الكنيسـة البيزنطيـة والرومانيـة القديمـة ، لكشـف ماهية الألحان وشكل وأسلوب الأداء الصحيح لها ، ودراسته وتحليله والتعرف علـى طابع موسيقى تلك الفترة لإعادة نشرها على النحو الذى كانت عليه تماما .

وكـانت أولـى الخطـوات العمليـة فـى سـبيل التطويـر، هـى محاولـة إدمـاج الطريقتين السابقتين معا (التدوين الهجائى ، التدوين بالرموز) ، وذلك بأن وُضعـت الإشارات أو النيومـس الدالة على الحركة اللحنيـة المطلوبة فوق العلامات أوالأحرف

الدالة على أسماء وطبقة الدرجات ، وذلك بداية بالدرجة التى حددها الحرف الهجائى ثم الإرتفاع أو الإنخفاض عنها حسب الحركة التى تُشكّلها النيومة ، حتى تبدأ النيومة الجديدة على حرف هجائى جديد يدلل على بداية طبقة هذه النيومة الجديدة لتوصلها إلى نيومة أخرى ... وهكذا .

ومع أن هذا الأسلوب الذى عُرف بالتدوين المزدوج الذى دعى إليه القس الموسيقى (هوكبالد Hucbald ٨٤٠ - ٩٣٠) قد نجح جزئيا ولفترة محدودة ، إلا أنه لم يلقى إنتشارا واسعا ولكنه فى نفس الوقت كان خطوة هامة فى سبيل تطور أسلوب التدوين الموسيقى بشكل عام .

==========================

رابعا = المـــــدرج الموسيقى

وُجدت قبل بداية القرن الحادى عشر آثارا مبدئية تشير إلى بداية تنفيذ الأفكار التى ساعدت على التوصل إلى طريقة التدوين على الخطوط المتوازية مثل المدرج الموسيقى المعروفة حتى الآن ، مع ملاحظة أنه حتى ذلك الحين كانت طريقة التدوين بالعلامات (النيومس) ، وطريقة التدوين بالحروف الأبجدية اللاتينية مستخدمتان معا ، وكانت توضع فوق النصوص والأسطر الشعرية فقط ، لكى تستند وتستمد منها ومن الوزن الشعرى جرسها وقيمتها الإيقاعية والزمنية .

فى القرن التاسع الميلادى إبتكر مجهول فكرة رسم خط عرضى يحمل إسم درجة موسيقية معينة يُتفق عليها بين ذوى الشأن ، وتكون الدرجات الأخرى مُوزّعة حولها (وحول الخط المرسوم) لأعلى أولأسفل . (*)

وتقوم الفكرة الأساسية لهذا الإبتكار على رسم خط ملوّن باللون الأحمر حددت درجته الصوتية بعد ذلك بدرجة (F) التى تعادل درجة (فا) عندنا الآن ،

(*) نسب البعض هذه الفكرة إلى القس الموسيقى الإيطالى - جويدو داريزو - ولكن من الثابت أنه لم يكن موجودا بعد فى هذه الفترة ، فقد عاش فى القرن العاشر .

وما يقع أعلى ذلك الخط يكون ذو درجة صوتية أحدّ ، وما يقع أسفله يكون من درجة صوتية أخفض، وإذا دوّنت درجات أخرى أكثر علوّا أو حدّة أو أكثر إنخفاضا ، فإنها تكون على مسافات أبعد نسبيا عن الخط الإفتراضى هذا ، وهذه الدرجات كلها تقريبية تفتقر إلى الدقة التى نعرفها فى التدوين الموسيقى المعاصر ، وذلك على النحو التالى : -

(لا) تعادل درجة الحرف (A)
(صول) " " " (G)
—— (فا) ———————— (F) —— الخط الأحمر
(مى) " " " (E)
(رى) " " " (D)

وقد ظل هذا الأسلوب البدائى متبعا خاصة فى إيطاليا ، حتى جاء القس الموسيقة العبقرى (جويدو داريزو ٩٥٥ - ١٠٥٠) ليتمسك بهذه الفكرة ويحاول تطويرها ، فكان أن وضع فوق الخط الأحمر خطا آخر أصفر اللون ، جعل له الدرجة الصوتية للحرف (C) أى ما يعادل درجة (دو الوسطى) الحالية ، وكانت العلامات (النيومس) المستخدمة فى هذا الوقت توضع وتتدرّج بين الخطين الأحمر والأصفر وأسفلهما وأعلاهما معا ، على النحو التالى : -

رى D
(دو) ———— (C) ———— الخط الأصفر
سى B
— لا ———— A ——
صول G
(فا) ———— (F) ———— الخط الأحمر
مى E

إلا أن (جويدو) وجد بعدها أن مجال هذان الخطّان ما زال محدودا وغير كاف لتدوين الدرجات الصوتية المستخدمة (فى منتصف القرن العاشر) ، فأضاف خطان آخران باللون الأسمر ، أحدهما تحت الخط الأحمر والثانى تحت الخط الأصفر .

وقد جعل (جويدو) الدرجة الصوتية للخط الأول السفلى الأسود درجة حرف درجة (D) أى ما يعادل درجة (رى) حاليا ، والخط الثانى الأسود بدرجة الحرف (A) أى درجة (لا) الحالية .

وبذلك إعتُبر الخطين الأحمر والأصفر بمثابة خطّين أساسيين ، وأن كل منهما يمكن إعتباره بمثابة (مفتاح) لطبقة صوتية معينة . أما الخطين الآخرين فهما مساعدين لهما ، وكانت الدرجات المستخدمة تدوّن ترتيبيا وتدريجيا على الخطوط الأربعة وما بينهما وما حولهما من مسافات ، وذلك على النحو التالى :-

(D - رى)

خط أساسى (C - دو الوسطى) ———————— الخط الأصفر

(B - سى)

(A - لا) ———————— الخط الأسود

(G - صول)

خط أساسى (F - فا) ———————— الخط الأحمر

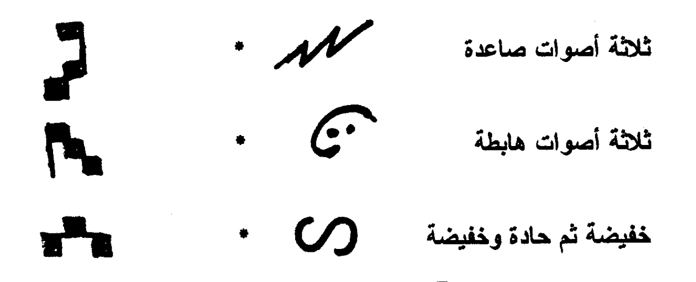
(E - مى)

(D - رى) ———————— الخط الأسمر

(C - دو)

ملحوظة هامـــة : -

الخط الأحمر (F) يماثل درجة (فا) رابع خط فى مفتاح - فا - المعمول به الآن ، والخط الأصفر (C) يماثل درجة (دو) الوسطى الحاليـــة .



وهكذا نجد أن إستعمال خطوط المدرّج قد أدى تلقائيا إلى تعديل طريقة التدوين بالرموز ، عندما إتضح عدم كفايتها كرسوم بسيطة تُبيِّن سير وشكل الحركة اللحنية فقط ، وبذلك تحولت هذه الرموز القديمة إلى رموز أو علامات أخرى ، تدل على الطبقة الحقيقية للدرجة الصوتية المراد بيانها ، وذلك عندما تَلتقى الرموز الجديدة بالخطوط أو المسافات على المدرّج بشكل يُوضِّح طبقتها تماما ، وأصبح لها رأس ولها ذنب واضح تظهر به الدرجة الموسيقية وتُعرف بوضوح ، كما هو مُبيَّن فى التدوين بالطريقة الرومانية الموضحة فى اللوحة السابقة .

===============================

سادسا = التدوين على الطريقة القوطيّة

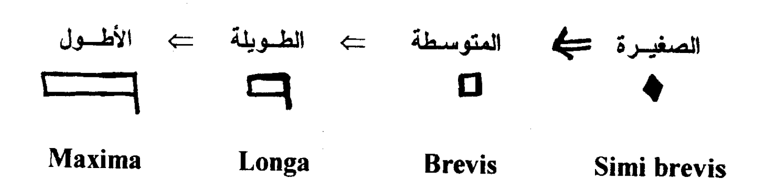
حاول القوطيون (وهم من شعوب دول شمال غرب اوروبا) الإستفادة من التدوين الكورالى الرومانى ، وتعديل طريقة التدوين بالرموز (النيومس) ، وتحويلها إلى علامات جديدة لها رؤوس واضحة توضع على وبين خطوط المدرج الموسيقى الذى بدأ ينتشر ويُعمل به فى كل أوروبا ، فكان أن جعلوا رؤوس النيومس على شكل معيّن (♦) لتبدو أكثر وضوحا ، ولكن أهم إبتكار أضافوه كان بداية التفكير العملى فى أن يحمل كل رمز (نيومة) واحدة ورأسها ، قيمة زمنية محددة يُتفق عليها إلى جانب تحديد الدرجة والطبقة الصوتية المطلوبة ، وهى خطوة هامة جدا فى تاريخ تطور التدوين الموسيقى بشكل عام .

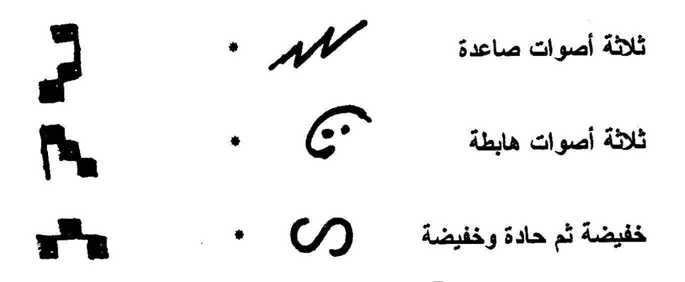
كما إستخدمت المدرسة القوطية تقليدا جديدا تمثل فى جعل النيومة القصيرة (•) Punctum ، تُكتب على شكل رأس نوتة فقط دون ذنب (♦) أما النيومة الطويلة (▬) Virga ، ذات القيمة الزمنية الطويلة ، فتُكتب كرأس لها ذنب أى ( ) ، أما الرموز الأخرى المعقّدة التى تدل على عدة خطوات ، فقد ظلت كما هى بشكلها (كما فى اللوحة السابقة) ولكن إرتبطت كل واحدة منها بالأخرى ، بشرط أن تكون كل نيومة مُركّبة مختصة بمقطع واحد من النص الشعرى الغنائى ، كما فى الشكل التالى على سبيل المثال : -



التدوين الموسيقى القوطى بالقيمة الزمنية

يُنسب إلى - فرانكو الكولونى (نسبة إلى مقاطعة كولونيا فى ألمانيا) إبتكارا كانت له أهميته الكبرى فى حقل التدوين الموسيقى ، فقد حاول تطوير العلامات القوطية لتحمل قيما زمنية محددة ، وبالفعل عدّل من الـ Punctum - النقطة - لتُصبح رأس معيّن بلا ذنب (♦) حتى يمكن الحصول منها على قيما زمنية أطول ، فى حالة وضعها على أى خط أو مسافة على المدرّج ، ولكنه وضع لها إسما جديدا هو Semi brevis ، وضاعف القيمة الزمنية للعلامات التالية لها ، لتصبح تدرجا من العلامات الزمنية الأقصر إلى علامات أطول على النحو التالي :-





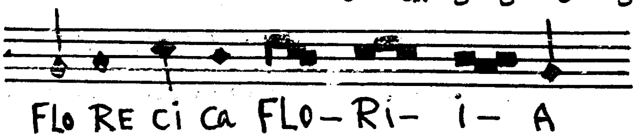
وهكذا نجد أن إستعمال خطوط المدرّج قد أدى تلقائيا إلى تعديل طريقة التدوين بالرموز ، عندما إتضح عدم كفايتها كرسوم بسيطة تُبيِّن سير وشكل الحركة اللحنية فقط ، وبذلك تحوّلت هذه الرموز القديمة إلى رموز أو علامات أخرى ، تدل على الطبقة الحقيقية للدرجة الصوتية المراد بيانها ، وذلك عندما تلتقى الرموز الجديدة بالخطوط أو المسافات على المدرّج بشكل يُوضّح طبقتها تماما ، وأصبح لها رأس ولها ذنب واضح تظهر به الدرجة الموسيقية وتُعرف بوضوح ، كما هو مُبيّن فى التدوين بالطريقة الرومانية الموضحة فى اللوحة السابقة .

===

سادسا = التدوين على الطريقة القوطيّة

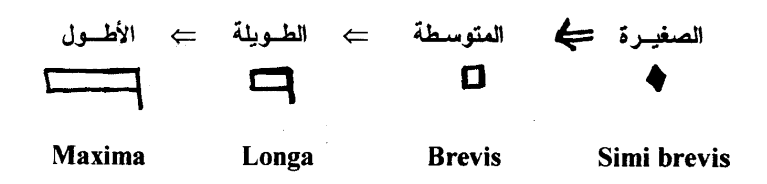
حاول القوطيون (وهم من شعوب دول شمال غرب اوروبا) الإستفادة من التدوين الكورالى الرومانى ، وتعديل طريقة التدوين بالرموز (النيومس) ، وتحويلها إلى علامات جديدة لها رؤوس واضحة توضع على وبين خطوط المدرج الموسيقى الذى بدأ ينتشر ويُعمل به فى كل أوروبا ، فكان أن جعلوا رؤوس النيومس على شكل معيّن (♦) لتبدو أكثر وضوحا ، ولكن أهم إبتكار أضافوه كان بداية التفكير العملى فى أن يحمل كل رمز (نيومة) واحدة ورأسها ، قيمة زمنية محددة يُتفق عليها إلى جانب تحديد الدرجة والطبقة الصوتية المطلوبة ، وهى خطوة هامة جدا فى تاريخ تطور التدوين الموسيقى بشكل عام .

كما إستخدمت المدرسة القوطية تقليدا جديدا تمثل فى جعل النيومة القصيرة Punctum (•) ، تُكتب على شكل رأس نوتة فقط دون ذنب (♦) أما النيومة الطويلة (▬) Virga ، ذات القيمة الزمنية الطويلة ، فتُكتب كرأس لها ذنب أى ( ) ، أما الرموز الأخرى المعقّدة التى تدل على عدة خطوات ، فقد ظلت كما هى بشكلها (كما فى اللوحة السابقة) ولكن إرتبطت كل واحدة منها بالأخرى ، بشرط أن تكون كل نيومة مُركّبة مختصة بمقطع واحد من النص الشعرى الغنائى ، كما فى الشكل التالى على سبيل المثال : -



التدوين الموسيقى القوطى بالقيمة الزمنية

يُنسب إلى - فراتكو الكولونى (نسبة إلى مقاطعة كولونيا فى ألمانيا) إبتكارا كانت له أهميته الكبرى فى حقل التدوين الموسيقى ، فقد حاول تطوير العلامات القوطية لتحمل قيما زمنية محددة ، وبالفعل عدّل من الـ Punctum - النقطة - لتُصبح رأس معيّن بلا ذنب (♦) حتى يمكن الحصول منها على قيما زمنية أطول ، فى حالة وضعها على أى خط أو مسافة على المدرّج ، ولكنه وضع لها إسما جديدا هو Semi brevis ، وضاعف القيمة الزمنية للعلامات التالية لها ، لتصبح تدرجا من العلامات الزمنية الأقصر إلى علامات أطول على النحو التالي :-



Simi brevis — Brevis — Longa — Maxima

مع ملاحظة أن - فرانكو - أوضح ما يلى : -

١ - جعل المتوسطة Brevis على شكل مُربَع صغير مفرّغ وبدون ذنب ، لتحمل قيما زمنية أكبر من الصغيرة Simi Brevis ، أما الطويلة Longa فلها ذنب ويصبح فيها الفراغ على شكل مستطيل ، أما الأطول Maxima ، فتكون ذات مستطيل أكثر إمتدادا ، ولها قيمة زمنية تساوى قيمة العلامة الأولى -الصغيرة Simi Brevis ٢٢ ضعفا ، فى التقسيم الثلاثى ، وثمانية أضعاف فى التقسيم الثنائى .

٢ - كل علامة تبلغ قيمتها (ثلث) قيمة العلامة التى تكبرها (التالية لها) وتكون ثلاثة أضعاف العلامة التى تسبقها ، وهذا النوع من التقسيم الثلاثى كان يُعتبر فى تلك الفترة هو التقسيم الطبيعى والصحيح ، وهو الزمن الكامل بالنسبة لهم حينذاك .

٣ - كل علامة يمكن أن تكون قيمتها (نصف) قيمة العلامة التى تكبرها وتليها ، أو (ضعف) العلامة التى تسبقها مباشرة ، وذلك فى حالة الزمن الثنائى الذى عُرف بالزمن الناقص أو غير الصحيح .

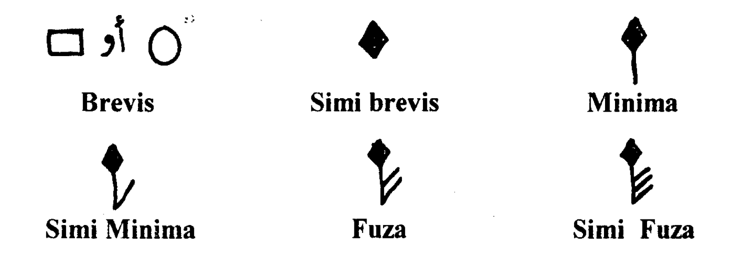
ومن الجدير الإشارة إلى أن علامة الصغيرة Simi Brevis وهى كانت أصغر العلامات فى القيمة الزمنية حينذاك ، تعادل علامة (الروند) التى نعرفها فى قياسنا الموسيقى المعاصر ، وعليه يمكن تصوّر مدى ضخامة وطول الأزمنة الأخرى التى تكبرها ، وبالتالى يمكن تصوّر مدى البطئ الشديد فى الأداء الغنائى على وجه الخصوص ، حيث تساوى علا مة المتوسطة brevis ثلاثة أضعاف الصغيرة ، أى ما قيمته ثلاثة (روندات) ، أما الطويلة Longa فكانت تُساوى تسعة روندات ، والأطول Maxima كانت تساوى نظريا فقط ما قيمته ٢٧ روندا من القياس الثلاثى الكامل ، بينما تكون قيمتها ثمانية روندات كاملة فى التقسيم الثنائى ، وبالتالى فإنه يمكن تصوّر مدى نعومة وبطئ سير الألحان الكنيسية فى ذلك الوقت ، خصوصا بالنسبة لقياسنا الحالى والسرعة المعمول بها فى زمننا المعاصر .

وقد ظهرت فى أوروبا بعد ذلك ومن حين إلى حين علامات أخرى كثيرة مبتكرة ، لتفى بأغراض عديدة قد تتطلبها الحاجة والظروف ، لتبين القيم الأخرى الهامة للتدوين الموسيقى مثل : -

(الطبقة والدرجة الموسيقية ، الحركة اللحنية ، أسلوب الأداء ، القيم الزمنية)

ثم لا تلبث أن تختفى لتحل مكانها علامات أخرى جديدة ، حتى جاء القرن الرابع عشر لتستقر العلامات السابق ذكرها فقط ، ولكنها إستخدمت بقيم زمنية أخرى أقل من القيم القديمة ، وهذا يعنى زيادة سرعة وحيوية أداء الألحان بشكل كبير نوعا بدلا من البطئ الشديد السابق ، مسايرة للتطور والحركة السريعة نسبيا فى القرن ١٤ م ، عن القرون السابقة لذلك العهد .

لذلك كان لابد من إضافة علامات جديدة مطوّرة مأخوذة عن العلامات السابقة ، لتحمل قيما زمنية أقل (لموسيقى أسرع) وفيها تكون القيمة الزمنية لكل علامة ضعف ما قبلها ونصف ما بعدها ، خاصة بعد إختفاء التقسيم الثلاثى وإقتصار العمل بالتقسيم الثنائى فقط ، وكانت تلك العلامات على النحو التالى : -



فى مطلع القرن الخامس عشر ، بدأت تظهر علامات جديدة هى فى الواقع نفس العلامات السابقة التى وضعها - فرانكو - ولكنها تختلف فى أن رؤوسها عبارة عن دوائر صغيرة بيضاء من الداخل (O) ربما لسهولة الكتابة السريعة بدلا من الدوائر السوداء التى تتطلب ملئها بالحبر الأسود ، ولكن بقيت العلامات الصغيرة القيمة الأخرى ، بداية من علامة المينيما MINIMA التى تساوى علامة النوار

المعمول بها حاليا (𝅗𝅥) ثم علامة SIMI MINIMA أى (الكروش) ، ومـا هو أصغر منها حتى علامة الـ SIMI FUZA كما هى ، وهى تعادل قيمة علامة (تربل كروش 𝅘𝅥𝅰) الحالية تقريبا .

==================================

سـابعـا = خطــوط الموازيـــــر

من المعتقد أن أول إستخدام لخطوط الموازير، كان فى القرن الخامس عشر، وكانت تعنى مجرد فاصل وضعى تخطيطى بين أجزاء معينـة مـن النـص الشـعرى أو الموسيقى . أو نهاية مرحلية لجزء معين أو نهاية للقطعة الموسيقية كلهـا ..الـخ ، ولكنها لم تكن بطبيعة الحـال تُستخدم للغرض والوظيفـة الـذى نستخدمها نحـن الآن لتحديد القيمة الزمنية للقطعة ، ففى القرن الخامس عشر كان يوضـع الخـط الصغير الرأسى والعمودى على خطوط المدرج جميعهـا ، فـى أى مكـان مناسب للفصـل بيـن بدايـات ونهايـات الجمـل الشـعرية أو الجمــل الموسـيقية ، أمــا إسـتخدامها كفــاصل للموازير يحدد قيمتها ومحتواها من الأزمنـة الموسـيقية ، فلـم ينتشـر إلا فـى القرن السادس عشر .

============================

ثامنـا = عــلامات تحديـد أزمنـة المقطـوعات

حتـى القرن الرابـع عشـر وكمـا ذكرنـا مـن قبـل ، كــان الزمــن الثلاثــى ذو التقسيمات الثلاثية الذى يقسّم الوحدة الزمنية إلـى ثلث قيمتهـا أو يضاعفهـا بمقـدار ثلاثة أمثال قيمتها الأساسية ، هو الزمن الصحيح الكامل فى نظرهم آنذاك ، لذلك كان يُرمز له فى التدوين برسم دائرة كاملة أول المقطوعة (O) للدلالة على ذلك ، لأنـه بعد ذلك وحينما وُجدت الأزمنة الثنائية ، كان لابد من إيجـاد مـا يوضـح ويفـرق بيـن الأسلوبين ، لذا صار يرمز للتقسيم الثنائى بنصف دائـرة أو دائـرة غير تامـة (C) دلالة علــى أن زمـن القطعـة أو هـذا الجـزء غيـر كـامل ، هـذا بـالطبع قبـل أن تعـرف الموازين المعروفة حاليا فى زمننا المعاصر .

وإذا أريد إطالة الزمن إلى أكثر من قيمه المعتادة لتغيير السرعة إلى الأبطأ ، كانت توضع نقطة داخل الدائرة الكاملة ، أو داخل الدائرة الناقصة فى الزمن الثنائى ، أى (فيما يشبه العلامات الزمنية المنقوطة المعروفة والمستخدمة الآن) وفيها يزداد الزمن بواقع الثلث فى حالة الزمن الثلاثى ، أو إلى الضعف فى حالة الزمن الثنائى ، وبذلك تصبح سرعة القطعة أبطأ ، كما هو موضح فيما يلى : –

	الزمن الكامل	الزمن الناقص
العلامة الأصلية	O	C
العلامة المطوّلة	⊙	☉
العلامة المصغّرة	⦶	¢

وإذا رغب المؤلف فى إنقاص زمن القطعة إلى ثلثه أو إلى نصفه ، فإنه يضع خطا رأسيا وسط الدائرة لشطرها ، أو فى نصف الدائرة لكى يقطعها كذلك ، وبذلك تزداد سرعة القطعة على النحو الذى سبق توضيحه ٠

وقد إنتهى إستخدام العلامات تلك بحرفيتها الآن ما عدا علامتى النصف دائرة (C) أى فى زمن 4/4 ، والنصف دائرة المشروطة (¢) أى زمن 4/4 السريع المقسوم اللذان يستخدمان حتى اليوم ، كما إستبدل برمز النصف دائرة بحرف (C) المطبعة اللاتينى الكبير ، مع ملاحظة أنه قد يذكر البعض خطأ أحيانا أن هذا الرمز هو إختصار لكلمة Compleat ، أى الزمن الكامل للمازورة الكاملة ٠

============================

تاسعا = أسماء الدرجات الموسيقية

حتى بداية القرن الحادى عشر ، لم تكن الدرجات الموسيقية لها مُسميات تُعرف بها ، ولم تكن لها ما تعرف به سوى بعض الحروف الهجائية اللاتينية التى خُصِّصت لها كما إشرنا فيما سبق ، وهو النظام الذى إستخدم فى البدايات الأولى

للتدوين الموسيقى ، ومـا زالــت بعض الـدول تستخدم تلك المدلولات بـالحروف الهجائية إلى الآن ، خاصة لتسمية السلالم فى المؤلفات الموسيقية وهى : -

→ A - B - C - D - E - F - G
→ LA - SI - DO - RE - MI - FA - SOL

وهذه الأسماء الصولفائية التى نستخدمها حتى اليوم فى إرجاء العالم كلـه ، يرجع إبتكارها بالصدفة وإستخدامها لأول مـرة فـى التـاريخ إلـى (جويـدو داريـزو) الإيطالى حوالى عام ١٠٣٠ م ، الذى لاحظ بالمصادفة البحتة أثنـاء تحفيظـة وأدائـة لأحد الأناشيد الدينية عن القديس - يوحنا - الذى يتكوّن نصّـه مـن ستة مقـاطع أو أسطر ، يبدأ كل سطر منها فى تلحينه من درجة صوتية تعلو الطبقة الصوتية للسـطر السابق بدرجة واحدة ، وكان هذا بالتدريج تصاعديا بداية مـن درجـة (C) أى مـا يوازى درجة (دو) الحالية ، لذاك خطر لـه أن يستبدل الحـروف اللآتينيـة السـابق بيانها ، بأسماء جديدة أخذها من كل من الحرفين الأولين من كل مقطـع مـن المقـاطع الستة للنشيد المذكور تصاعديا وبالترتيب ، كما فى النص التالى :

(UT) Ut queant Laxis .
(RE) Re Sonare Filaris .
(Mi) Mira Gesturum .
(FA) Famuli Tuarum .
(SOL) Solve O Polluti .
(LA) Labii Reatum .

لتصبح الحروف الأولى من كل مقطع صوتى مُرتّبة على النحو التالى : -

Ut → Re → Mi - Fa - Sol - La

ولكى يحصل على إسم للدرجة السابعة (B) ، إبتكر لها إسما جديدا إستعارة من الحرفين الأوّلين من إسم القديس - يوحنّا - نفسه ، أى بجمع الحرفين (I , S) من (Sancte Ioane) ، لتكتمل أسماء الدرجات الموسيقية السبعة كلها ، وإن كانت بعض الدول مثل إنجلترا تستخدم أحيانا لفظ (Ti) بدلا من التسمية (Si) للدرجة السابعة .

كما حُوِّرت (Ut) لتُصبح (Do) لتتناسب مع التركيب الطبيعى الذى ساعدت الصدفة على إختياره لتلك الأسماء ، التى يتركب كل منها من حرفين أحدهما ساكن والآخر متحرك ، وهو ما يُساعد على إمكانية مد أو تقصير زمن الدرجة حسب الحاجة ، بينما كان إسم (Ut) على العكس ، يجعل إمتداد لفظ الدرجة إلى أزمنة طويلة شيئا شاقا وغير سائغ أو منطقى ، لذا غيّرها - جويدو - إلى (Do) .

ويقال أن - جويدو - فى الحقيقة لم يقصد متعمدا البحث عن أسماء مناسبة للدرجات الموسيقية ، إنما جاءت بالصدفة البحتة عندما لاحظ أثناء تحفيظه النشيد السابق لصغار المنشدين ، وكان يُذكِّرهم دائما بنطق الحرفين الأولين فقط من كل مقطع دون بقيّتة ، كما يفعل عادة أى قائد للكورال وكما يفعل الملقنون فى المسارح ، كما لاحظ كذلك تدرّج الطبقة الصوتية للنشيد درجة فدرجة تصاعديا مع نطقه للحروف الأولى ، وهكذا كان ينطق حروف الترتيب السلمى الذى نعرفه من سطر إلى آخر ، ومع التكرار المستمر أصبح يُذكّر الكورال بإسم درجة البداية لكل مقطع ، حتى صارت بذلك تقليدا إتّبعه - جويدو - ومن بعده ، حتى صارت تسمية هذا التدرّج السلمى الموسيقى أسماءا ثابتة للدرجات الموسيقية ، عرفتها كل أوروبا ثم بقية العالم إلى اليوم .

==================================

عاشــــرا = علامــــات التحــويل

إستخدم - جويدو - كذلك نوعا من التدرّج السلّمى السُداسى الدياتونى الطبيعى (أى هكساكورد غيرملوّن ، لأن علامات التلوين لم تكن قد عُرفت بعد) بداية
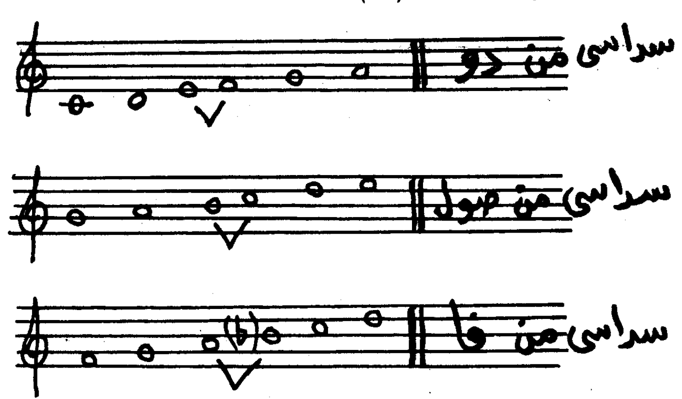
من درجة (دو إلى لا) أى ست درجات فقط ، وكان من الممكن تصوير هذا السلم على أى درجة أو طبقة من الدرجات الأخرى ، ولكن بشرط الحفاظ على الأبعاد الأساسية بين الدرجات التى يتركب منها التكوين الدياتونى السابق ، والحِفاظ على مكان وجود مسافة النصف تون بين الدرجتين (الثالثة والرابعة) ، عند تصويرها فى طبقات أخرى وبنفس الأسلوب .

وقد إستخدم - جويدو - منها ثلاثة سلالم هى كالتالى : -

١ - السلم الأساسى الطبيعى ، إذا بدأ ركوزه من درجة (دو) ، حيث يكون النصف تون واقعا بين درجتى (مى ، فا) بشكل طبيعى دياتونى .

٢ - إذا بدأ السلم من درجة (صول) كدرجة ركوز ، يكون النصف تون فى هذه الحالة طبيعيا بين درجتى (سى ، دو) لذا سُمّى بالسلم القوى ، لأن درجة (سى بيكار) تنجذب دائما نحو التصريف لأعلى أى إلى درجة (دو) .

٣ - إذا بدأ السلم من درجة الركوز (فا) ، فإنه للحصول على مسافة نصف تون بين الدرجتين الثالثة والرابعة كالمعتاد ، لا بد من تخفيض درجة (سى) لتُصبح (سى مخفَضة نصف تون) لذا سُمّى السلم فى هذه الحالة بالسلم السهل أو الطرى ، لأن درجة (سى) فى هذه الحالة تميل إلى التصريف إلى إسفل لدرجة (لا) .



ولكن عندما لم تكن علامات التحويل قد عُرفت بعد ، ولم تعرف كذلك الأسماء والعلامات الموسيقية المستخدمة فى التدوين الموسيقى أيضا فى عهد القس الموسيقى العبقرى - جويدو داريزو (بل إبتكرها كما أوضحنا سابقا - فرانكو - فى القرن الثانى عشر) ، وكان - جويدو- يَستخدم فى البداية كما هو معروف ، الحروف الأبجدية اللآتينية للدلالة على الطبقة الصوتية ، هذا قبل أن يبتكر هو نفسه الأسماء الصولفائية كما أشرنا سابقا ٠

لذلك عمد- جويدو - للدلالة على درجة (سى) المخفَضة التى كان يستخدم بدلها ما يقابلها وهو الحرف (b) اللآتينى ولكن بشكلة الصغير Small (مثل حرف المطبعة الأجنبية بدلا من الرسم العادى) وسمَاها لذلك (بى السهلة أو الطريَة أى b - molle) ، ثم أصبحت بعد ذلك كلمة تعنى مدلول واحد هو (بيمول) ، لتبين بذلك أن الدرجة (b) تكون فى هذه الحالة مخفَضة بمقدار نصف تون ، وإذا تحولَت أو إستُخدمت فى السلم الطبيعى ، فهى تصبح ثانية درجة عادية طبيعية ٠

وفى حالة السلم السداسى القوى والمبنى على درجة (صول) ، فإنه لابد من الإشارة إلى أن الدرجة (سى) هنا تكون درجة قوية شديدة (بيكار) أى طبيعية (ناتورال) ، لأنها تنحاز للتصريف لأعلى إلى درجة (دو) ، لذا عمد - جويدو - إلى كتابة درجة (b) بشكل مربَع محدد (♮) تمييزا لها عن الثانية السهلة أو الطريَة ، ولهذا سمِّيت (B - Durum) ومعناها (بى القويَة) لأن كلمة (Duro) فى اللآتينية تعنى الصلابة والقوة ، ثم حُرِّف وعُدِّل المعنى واللفظ المستخدم بعد ذلك ليصبح (B - Carre) ٠

وقد إرتبط أى تخفيض بعد ذلك لأى درجة موسيقية من الدرجات السبع بعلامة الـ ٠ ١ البيمول) وأصبحت علامة البيمول (b) هذه تعنى بالنسبة لأى درجة كانت أنها مخفضة وليست عادية ، وعلى العازف أو المغنَى أن يعمل على تخفيض الدرجة الموجودة قبالتها هذه العلامة بمقدار نصف تون ٠

كما كان على المغنَى أوالعازف الحرص دائماعلى أن تكون الدرجة المسبوقة

بعلامة البيكار ، قويّة وغير ملوّنة (♮) وبعدها جعل لها تحريف بسيط فى رسمها لتوضيحها للقارئ لتصبح على النحو التالى (♮) ، لتعنى أن الدرجة قبالتها أصلية وليست ملوّنه ، أو تعنى إعادة الدرجة بعد لتوينها إلى أصلها طبيعية ، أما علامة الرفع (♯) فهى فى الحقيقة علامة (♮) بعد إضافة بعض الزوائد إليها لزيادة الوضوح ، ولتدلل فى هذه الحالة على رفع الدرجة بمقدار نصف تون ، وكان ذلك مع بداية القرن السادس عشر ، وبعد ذلك توالت الأفكار الإبتكاريّة لعلامات جديدة ما زلنا نستخدمها إلى الآن مثل :-

الدبل دييز ♯♯ الدبل بيمول ♭♭

النصف دييز ‡ النصف بيمول أو

==================================

هذه ببساطة قصة تطورالتدوين الموسيقى منذ البدايات الأولى التى تطور فيها وتَعدّل بإستمرار إلى الأحسن والأدق ، حتى وصلنا على النحو والصورة التى تفى بالغرض تماما ، ليعطينا تصورا كاملا واضحا من بيان الدرجة والطبقة الصوتية والمقام أو السلم ، والقيمة الزمنية لكل علامة ، إلى جانب ميزان القطعة بأكملها أو أجزاء منها طبقا لرغبة المؤلف ، إلى جانب إبراز السرعة ومصطلحات الأداء الديناميكية بجميع ألوانها ودرجاتها ، وعلامات الإختصار والإعادة .. الخ .

وإن كان التدوين بهذا الأسلوب وبكل معطياته كافيا لإحتياجات الحقل الموسيقى العالمى منذ قبل القرن السابع عشر حتى اليوم ، إلا أن التدوين الموسيقى المعاصر والحديث إستحدث بعض العلامات والإشارات والتدوينات الحديثة التى تحاول كفاية موسيقى وإيقاع العصر التكنولوجى الآلى ، وموسيقى القرن العشرين والموسيقىالإلكترونية بمدارسها المختلفة والمتباينة بشطحاتها الحادة أحيانا ، ومن يدرى ما ستكون عليه فى المستقبل ، الله أعلم سبحانه وتعالى .

======================================

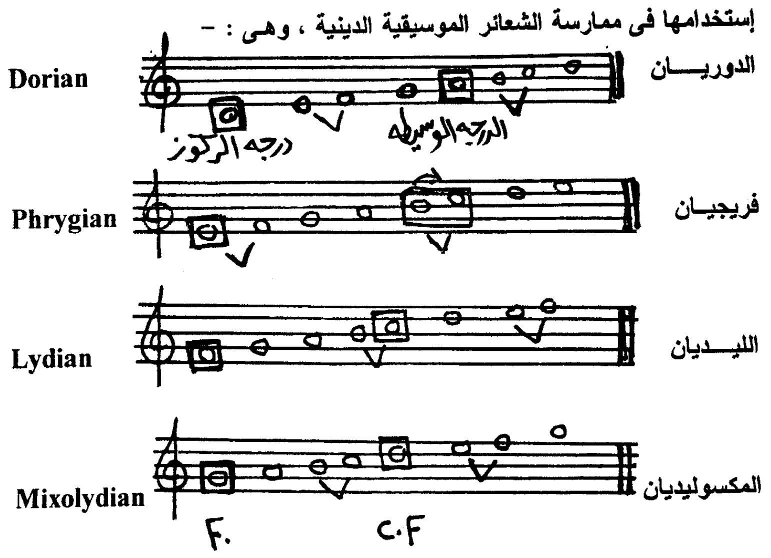
الفصـــــل الرابــــع

المقـــامـــات الكَنيسيّـــة

المقامـــات الكنيسـيّة

كان الإنشاد الدينى المسيحى فى أوروبا منذ القرون الأولى الميلادية ، قائما على أسلوب الغناء البسيط وعلى نفس الأسس المقامية واللحنية المستمدة من الألحان البيزنطية والشرقية ، وهو الطابع المتميز لألحان وموسيقى منطقة البحر الأبيض المتوسط ، وفيها أرض الديانات التى نشأت فيها المسيحية أصلا ، وكل لحن فيها يخضع لصيغة خاصة وهيكل محدد داخل الأوكتاف الواحد ، وهذه الصيغة الخاصة هى ما يُسمّى بالمقام الكنيسى القديم ، وعليه تكون صياغة الألحان التى يختلف طابعها من مقام إلى مقام طبقا لتركيبه ، وطبقا للأبعاد التى يحددها مكان وجود أنصاف الأتوان فى كل مقام .

وقد إنتقى الأسقف (أمبروز Ambrose) فى ميلانو بإيطاليا فى القرن الرابع الميلادى (حوالى عام ٣٧٤ م) ، أربعة مقامات أساسية بعد ملاحظته أن معظم ألحان التراتيل ، تقوم على التكوين والتركيب السلّمى لواحد من تلك التشكيلات، وبذلك تكوّنت المقامات الأربعة الكنيسية الأصلية التى أقرّتها الكنيسة وأَقرّت إستخدامها فى ممارسة الشعائر الموسيقية الدينية ، وهى : -



وتلك المقامات تقوم على الدرجات الطبيعية المصطلح عليها بـ (الدياتونيــة) أى التى لا تدخلها أية علامات تلوين ، وتُبنى هذه المقامات الكنيسية بـالترتيب بداية من : - درجة (رى - رى١) ، (مى - مى١) ، (فا - فا) ثم (صول - صول١) ولكن مع ملاحظة ما يلى : -

١ - في مقام الدوريان ، يقع النصف تون الأول بين الدرجتين (الثانية والثالثة) والثانى بين الدرجتين (السادسة والسابعة) ، وهى تُعادل لدينا الآن كل مـن درجتى (مى ، فا) ، (سى ، دو) الصولفائيـة (لـم تكـن تلـك الأسـماء قـد عُرِفت بعد) حيث أن درجة الركوز لهذا المقام هى الدرجة الأولى (رى) ٠

٢ - فى مقام الفريجيان يقع النصف تون الأول بين الدرجتين (الأولى والثانية) والثانى بين الدرجتيـن (الخامسـة والسادسـة) وهى إيضا (مى ، فا) ، (سى ، دو) ليبدأ المقام مما يعادل (مى) الحالية كدرجة ركوز له ٠

٣ - فى مقام الليديان ، يقع النصف تون الأول بين الدرجتين (الرابعة والخامسـة) والثانى بين الدرجتين (السادسة والسـابعة) ، وبنفـس مُسـمّيات الدرجـات الصولفائية ، ويبدأ المقام من درجة الركوز (فا) ٠
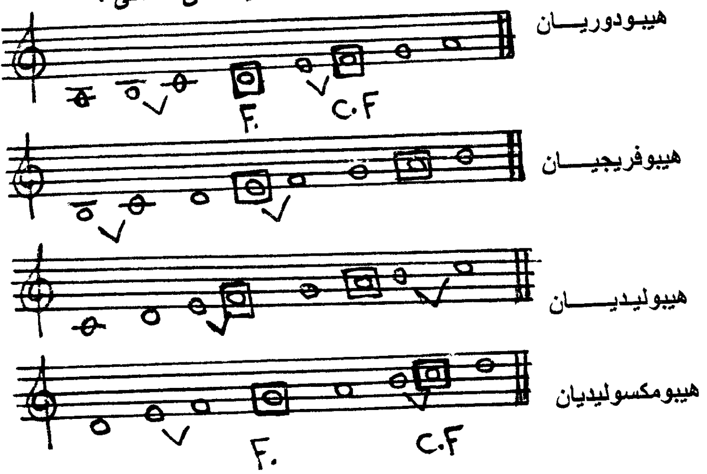
٤ - فـى مقـام المكسـوليديان ، يقـع النصـف تـون الأول بيـن الدرجتيـن (الثالثــة والرابعة) والثانى بين الدرجتين (السادسة والسابعة) وبنفـس الدرجـات ، ويبدأ المقام من درجة (صول) ٠

٥ - مـن الملاحـظ أن تلـك المقامـات الأربعـة ، هـى مقامـات أصليـة ترتكـز علـى الدرجـة الأولــى لهــا أى الدرجــة الختاميــة ، أو درجــة الركــوز (فينــالس - Finalis) التى لابد من أن ينتهى عليها اللحن ٠

٦ - فى المقامات الأصلية هناك درجة أخرى لها أهميتها فى كـل مقـام بعد درجـة الركوز ، هى الدرجـة الوسـيطة أى الـ٠(كونفينـالس Con- Finalis) ، وهى الدرجة التى تُعرف بـ٠ الغَمّاز - فى الموسيقى العربية ، والتى تُشكّل أحد المعالم والملامح الرئيسية التى تعطى لكل مقام أصلى أو فرعى طابعـه

المميز ، والدرجة الوسيطة هذه هى عادة الدرجة (الخامسة) فى كل مقام أصلى ماعدا مقام (الفريجيان) ، حيث تكون الكونفينالس هنا هما الدرجتين (الخامسة والسادسة معا) أو الدرجة (السادسة فقط) ، لأن الدرجة الخامسة (سى) فى هذا المقام تنجذب إلى أعلى ، أى إلى درجة (دو) وبينهما مسافة نصف تون ، وتتذبذب وتتأرجح بين الرفع والخفض، وفى كلتا الحالتين لا بد لها من المرور إلى (دو) .

وقد وضع الأب - جريجور الأول - الذى تولّى البابوية منذ عام ٥٩٠ إلى ٦٠٤ م ، هذا النظام المقامى بإضافة أربعة مقامات أخرى فرعية (بلاجالية) على بُعد رابعة هابطة ، وفيها سَمّىَ كل مقام فرعى بإسم مقامه الأصلى ، ولكن تبدأ مساحته اللحنية من رابعته الهابطة ، بعد إضافة كلمة (هيبو أى تحت) إلى إسم المقام الأصلى ، وعلى سبيل المثال : المقام الأصلى (الدوريان) الذى يبدأ من درجة (رى) له مقام فرعى هو (الهيبو دوريان) الذى تبدأ مساحته الصوتية من درجة (لا) أسفل المدرج ، مع إحتفاظه بدرجة الركوز الأصلية للمقام الأصلى وهى درجة (رى) مع تغيير الدرجة الوسيطة (كونفينالس) بالطبع ، والمقامات الأربعة الفرعية موضحا بها درجات الركوز والدرجات الوسيطة هى كالتالى : -



وبتحليل المقامات الفرعية تلك ومتابعة درجات الركوز والدرجات الوسيطة ، نجد أن المقامات الفرعية ترتكز على نفس الدرجات الختامية لركوزها (الفينالس) لكل من المقامات الأصلية والفرعية ، أى أن كل من مقامى (الدوريان والهيبودوريان) لهما نفس درجة الركوز (رى) ، وأيضا لكل مقام فرعى درجة أخرى وسيطة خاصة به (كونفينالس) ، وهى بالطبع غير الدرجة الوسيطة الخاصة بالمقام الأصلى ، كما هو واضح فى الشكل السابق ، فهى تتراوح فى المقامات الفرعية بين الدرجتين الثالثة والرابعة من درجة الركوز الأصلية ، وليست من بداية المساحة اللحنية للمقام ، كما فى المقامات الأصلية .

ولتسهيل التعرف على المقامات الكنيسية بشكل عام ، يمكن القول بأنها تراكيب سلمية تعزف على المفاتيح البيضاء فقط ، أى على الدرجات المطلقة الدياتونية للبيانو ، دون إستخدام علامات التلوين (البيمول أو الديز) ، غير أنه لابد من الإشارة إلى أنه توجد حالتان فقط تحتاجان إلى درجة (سى ♭) ، نظرا لوضعهما الخاص كما يلى : -

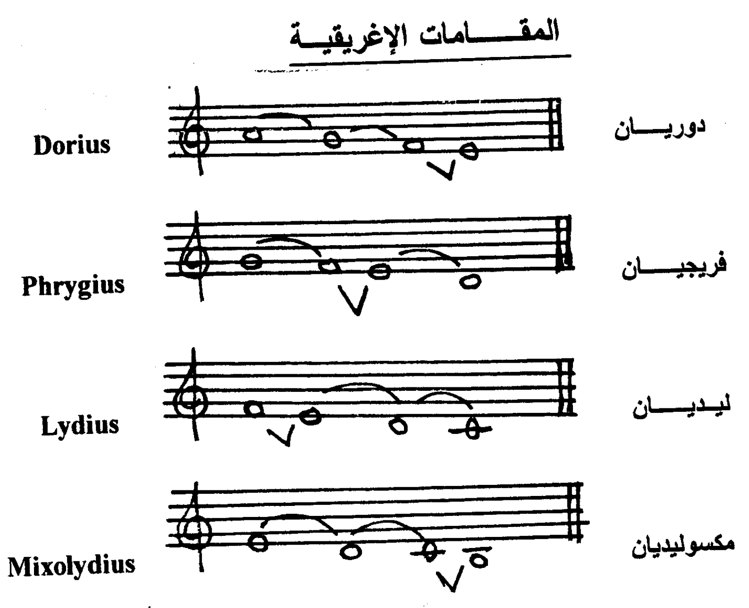
١ - فى مقام الدوريان : - يقتضى الغناء والأداء الطبيعى من هذا المقام تخفيض الدرجة السادسة (سى) ، عند الهبوط باللحن من (رى ١) نحو الدرجة الخامسة (لا) ، لتصبح بينهما مسافة نصف تون فقط ، لتصبح الـ (سى) مخفضة إلى (سى ♭) .

٢ - فى مقام الليديان : - تُترك درجة (سى) طبيعية فى حالة الصعود باللحن ، ولكنها تُخفّض فقط فى حالة الهبوط به نحو (القفلة) على الدرجة الأولى أى درجة الركوز، وحتى تكون قيمة المسافة بين الدرجة الأولى (فا) والرابعة (سى ♭) رابعة تامة .

وقد أُطلقت تلك الأسماء على المقامات السابق ذكرها حين قارن موسيقيو الكنيسة الأوروبية فى القرن العاشر الميلادى ، بينها وبين المقامات اليونانية القديمة (الإغريقية) التى إستُعيرت منها نظرياتها الأساسية ، وبناء على ذلك إستُعيرت

أيضا أسماؤها كذلك ، بعد أن أعادوا ترتيبها وقامو بتعديل طبقتها وإتجاهها سُلّميا ، على أنه لا بد من الإشارة إلى أن الإغريـق لـم يعرفـوا منـذ البدايـة المفهـوم السُّلّمى التسلسلى الحديث للمقامات ، بل كانت عبارة عن تركيب لحنـى معيـن علـى درجـات معينـة ، يُعطى إحساسا وطابعا معينا للألحان التى يُصاغ عليهـا كـل مقـام ، وهـو مـا كان مُتبعا فى الشرق قبل وبعد ذلك .

المقـــــامات الإغريقيـــة



ويقوم كل مقـام مـن تلـك المقامـات الأربعـة الإغريقيـة القديمـة علـى جنـس رباعى التكوين ، أى على أساس (تتراكورد) مكوّن من أربعـة درجـات متتاليـة فـى إتجاة لحنى وسُلمى هابط الإتجاه ، ولكل مقام من تلك المقامات الأربعة ، مقام فرعـى آخر (بلاجال) ، يقوم على منطقة صوتية منخفضة (هيبو) على بُعد رابعـة هابطـة أسفل المقام الأصلى ، وتقوم على نفس الأسس والخصائص الفنية الســابق الإشـارة إليها فى المقامات الكنيسية .

والمقامات الإغريقية والكنيسية القديمة لم تعد تستعمل معا عمليا فى الموسيقى الكنيسية والدنيوية الأوروبية منذ القرن السادس عشر إلى الآن ، ولكنها تُستخدم الآن فقط نظريا على إعتبار أنها من أساسيات الدراسة الموسيقية الأكاديمية خاصة دراسة مبادئ البوليفونية وعلم الكنترابونت ، ولكن تقوم على أساسها معظم الأغنيات من التراث الشعبى القديم فى معظم أنحاء أوروبا خاصة أوروبا الشرقية .

ومن الواجب الإشارة إلى عدة ملاحظات هامة يقوم عليها أسلوب البناء اللحنى فى الموسيقى الكنيسية ، ويقوم عليها كذلك الطابع المميز لكل مقام (Mode) على حدة ، وهى : -

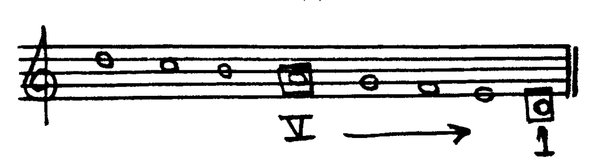
١ - الدرجة الختامية (الركوز) لكل مقام أصلى أوفرعى واحدة فى كلتا الحالتين لأنهما فى الحقيقة سلم أساسى واحد .

٢ - يأتى الفرق بين المقام الأصلى والفرعى من كون النطاق الصوتى للمقام الأول الأصلى يقع كله فوق درجة الركوز الختامية ، بينما يقع النطاق الصوتى للمقام الثانى الفرعى إلى جانبى وحول درجة الركوز الأصلية نفسها للمقامين .

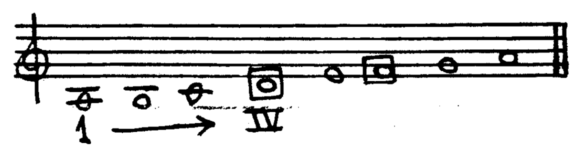
٣ - إختلاف النطاق الصوتى وإختلاف إتجاه الحركة اللحنية فوق أو حول درجة الركوز لكل من النوعين الأصلى والفرعى ، أدى بالتالى إلى إيجاد نوعين من القفلات :-

الأولى ، قفلة تامة فى المقام الأصلى ، متجهة من الدرجة الوسيطة (الكونفينالس) نحو الدرجة الأولى (درجة الركوز - الفينالس) للمقام الأصلى ، أى من (لا ← رى) كما فى مقام الدوريان .

الثانية ، قفلة بلاجالية (IV ← 1) من الدرجة السفلى فى المساحة الكليّة للمقام الفرعى ، وهى بالطبع ليست درجة الركوز كما سبق أن أوضحنا ، كما فى المقام الهيبودوريان (رى → لا) ، أى من أغلظ درجة فى النطاق الصوتى للمقام ، إلى درجة الركوز، أنظر الشكل التالى : -

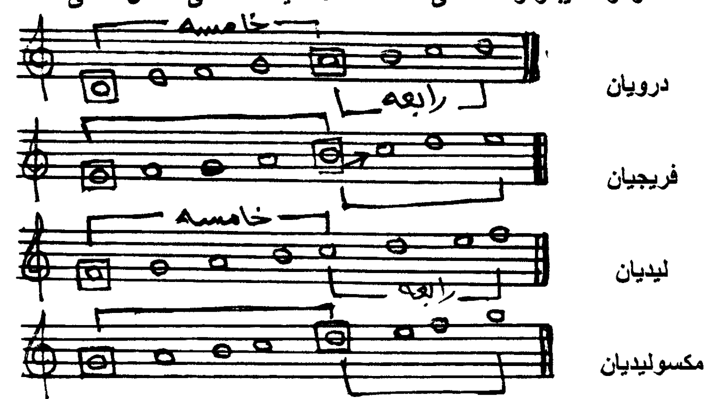


قفلة لحنية تامة ، كما فى المقام الأصلى (دوريان)

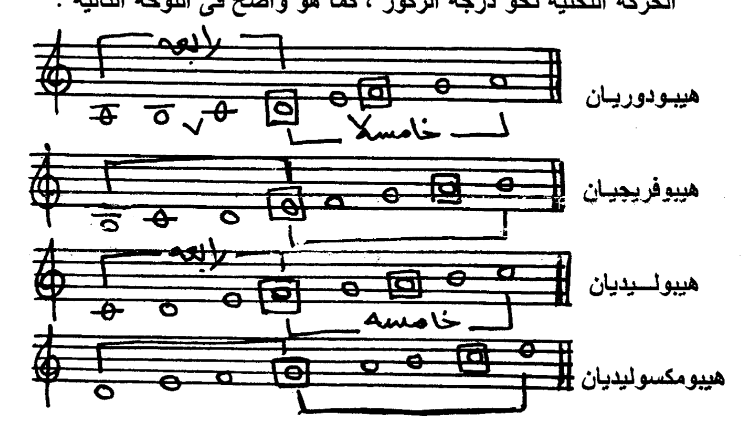


قفلة لحنية بلاجالية ، كما فى المقام الفرعى (هيبودوريان)

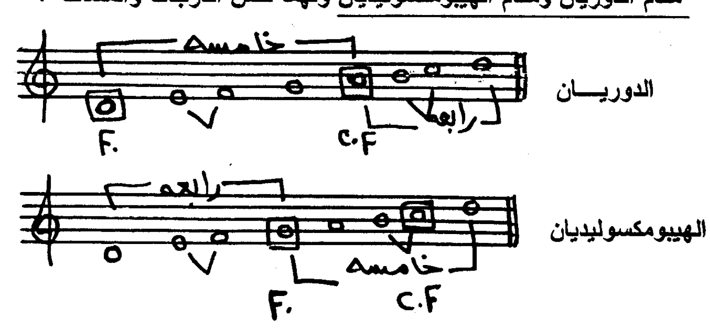
٤ - هناك بعض وجوه الشبه بين المقامات الكنيسية والمقامات الإغريقية القديمة ، تتمثل فى إختلاف التركيب والبناء وإتجاة الحركة اللحنية ، ففى المقامات الإغريقية كان بُعد الرابعة هو الأساس فى التركيب ، على أنها البُعد المسيطر ، أما فى المقامات الكنيسية ، فإن بُعد الخامسة هو المسيطر والدرجة الخامسة هى الدرجة التالية فى الأهمية بعد درجة الركوز، ومسافة الخامسة هى الأساس فى إتجاه الحركة اللحنية منها إلى درجة الركوز ، وهو ما يبدو واضحا فى المقامات الأصلية ، كما فى الشكل التالى :



٥ – المقامات الفرعية هى فى الواقع إنقلابات للمقامات الأصلية ، ومسافة الرابعة هنا هى الأساس فى التركيب والبناء اللحنى للمقامات ، وفى إتجاه الحركة اللحنية نحو درجة الركوز ، كما هو واضح فى اللوحة التالية : –



٦ – من الملاحظ أن بعض المقامات الأصلية والفرعية تتشابه تماما من حيث المساحة اللحنية والدرجات المكوّنة للمقام وفى نفس الطبقة الصوتية ، فإن كانا كذلك فكيف إذن تكمن أوجه الإختلاف بينهما : إذا ما تشابها على هذا النحو.. ? ولكى نوضح ذلك على سبيل المثال ، نذكر ما يلى مقارنة بين مقام الدوريان ومقام الهيبومكسوليديان ولهما نفس الدرجات والمساحة :–



ا – درجة الركوز الختامية للمقام الأول هـى (رى) والوسيطة هـى (لا) ، أمـا درجة الركوز للمقام الثانى الفرعى فهى (صول) بينما الدرجة الوسيطة هى (دو) وهذا فرق هام وأساسى ، وبالتالى فكل لحن مصـاغ علـى أى منهـا ، يختلف طعمه وطابعة كثيرا عن الآخر .
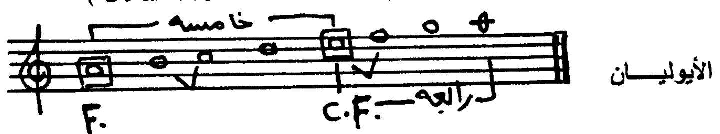
ب – تدور الألحان فـى المقـام الأصلـى الأول دوريـان فـوق درجـة الركـوز وحـول الدرجة الوسيطة (الكونفينالس) ، التى يتجه منها اللحن هبوطا فـى الختـام إلى الدرجة الأولى (لا ← رى) الختاميـة (الفينـالس) ، بينمـا تكـون الألحان فى المقام الثانى الفرعـى (الهيبومكسـوليديان) تلتـف وتـدور حـول درجة الركوز (صول) وفى أعلاها توجد الدرجة الوسـيطة (دو) ، وفـى الختام يتجه اللحن صعودا من أسفل المساحة الصوتية للمقـام إلـى أعلـى أى إلى درجة الركوز (صول ← رى) .

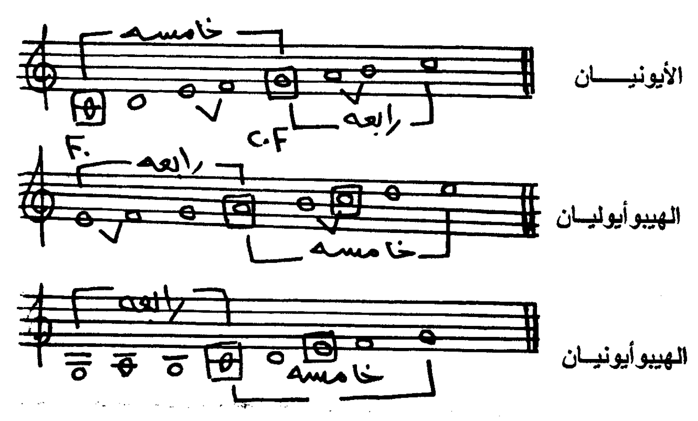
ج – الدرجة الوسيطة التى يدور حولها اللحن قبل الإتجاه إلى درجة الركوز ، هـى فى المقام الأول الأصلى (لا) بينما هى فى المقـام الثـانى الفرعـى (دو) ، مع أن كل من الدرجات التى تتشكل منها المساحة الصوتية للمقـامين واحـدة تماما (رى – رى١) ، وهذا يؤثر كليا على التناول اللحنى والحركة اللحنية وطابع ولون الأداء وروح المقام وطابعـة ، وهـو الـذى يشـكل الفـروق بيـن المقامات عامة .

============================

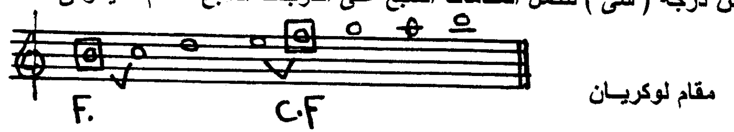
مع بداية القرن السـادس عشـر ، أضـاف الأب / جلاريـانوس Glareanus ١٤٨٨ – ١٥٦٣ ، أربعة مقامات أخرى جديدة إثنان منها أصلية همـا (الأيونيـان و الأيوليـان) ، وإثنان فرعيان لهما هما (الهيبوأيوليـان ، الهيبو أيوليان) : –

الأيوليـــان





ثم زيدت بعد ذلك مقاما أصليا أخر هو مقام (لوكريان Locrian) ، يبـدأ من درجة (سى) لتكمل المقامات السبع على الدرجات السبع للسلم الدياتونى ٠



وبالطبع أمكن تصوير تلك المقامات علـى الدرجات الأخـرى حسـب الطبقـات الصوتية المراد التصوير عليها ، مع الإحتفاظ بالطابع المتميز لكل مقام أصلى ، طبقا لمكان الدرجـات الهامـة لكل منهـا ، وهـى درجـة الركـوز (الفينـالس .F) والدرجـة الوسيطة (الكونفينالس .C. F) والحفاظ على مكان وجـود مسـافتى النصـف تـون بين درجات كل مقام من المقامات السبع ٠

****

****

الفصـــــل الخامـــــس

البوليفونيـــة

فــــى

مراحلـها

الأولــــى

البوليفونية فى مراحلها الأولى

مقدمـــــــة

مما لا شك فيه أن الموسيقى اليونانية القديمة (الإغريقية) ، لم تعـرف فـى ألحانها بشكل عملى عنصرا آخر أساسيا فى الصياغة الموسيقية واللحنية غير الخط اللحنى الواحد الميلودى ، وهو ما يصطلح عليه بـ. المونوفونيـة ، كمـا لـم تُستعمل (وربما لم تُعرف) أبسط الأسـاليب البوليفونيـة القائمـة علـى التتـابع والتلاحـق بيـن الجمل الموسيقية والخطوط اللحنية المختلفة وهو ما يُعرف بـ. الكانون ، ولم يعرفـوا الهارمونية أى التآلف بين الأصوات المتراصة فوق بعضها رأسيا .

ولكن ، ربما عرف الإغريق بعض أنواع تعدد التصويت البسيط مثـل التتـابع على بعد أوكتاف لأعلى أو لأسفل ، وما قد تفرضه طبيعة الإختلافات فى النوع (ذكـر أو أنثى) أو السن أو الكفاءة الصوتية أو الفنية بين المؤدين ، والتى تـؤدى بدورهـا إلـى ظهـور بعض أنـواع تعدد التصويت البدائـى العفـوى الـذى يحـدث أثنــاء الأداء الجماعى الغنائى مثل : الهتروفونية ، الأنتيفونية ، البارافونية ، البيدال البوليفونى ، شـأنها فـى ذلـك شـأن موسـيقى الحضـارات القديمـة الراقيـة ، والموسـيقى الشـعبية والمأثورة التى تتردد الآن على المستوى الشعبى فى كل مكان من العالم . (*)

ومن المؤكد أن الإغريق إستخدموا فى المصاحبة الآليـة علـى وجـه التحديـد بعـض أنـواع الإستقلال عـن الخـط الغنـائى ، وبعض أنـواع تعدد التصويـت البسـيط البدائى فى تجميل وتلوين الأداء الموسيقى للأسباب التالية : -

١ - إعتبار مسافات الأوكتاف والخامسة والرابعـة مسـافات متآلفـة ، علـى حين أن مسافات الثانية والثالثة والسادسة والسابعة تعتبر متنافرة ، وبذلك يمكـن تصوّر وجود توازى لحنى من رابعات أوخامسات أوكتافات متوازيـة ، وهـذا تصوّر قريب الإحتمال إلى حد كبير .

(*) راجع كتاب - الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة للمؤلف .

٢ - يمكن نظريا إثبات أن الإغريق كانوا يفضلون أحيانا الألحان ذات الصوتين على الألحان المفردة فقط ، إستشفافا من الكتابات الأدبية والنقدية الإغريقية فقد ذُكر فى أحد المراجع فى القرن الميلادى الأول ، أن الألحان كانت تُحلَى عادة بمصاحبة صوتية أو آلية بالخامسات أو الرابعات ، كما ذكر - أفلاطون فى أحد كتبه ، أنه كان يلاحظ أحيانا أن مدرسى الموسيقى فى مدارس أثينا وإسبرطة ، كانوا يعزفون لمصاحبة تلاميذهم أثناء الغناء وهم يجيبون تقابليا علىالأصوات فى الطبقات الحادة بأصوات من عندهم فى طبقات غليظة ، على الأصوات الغليظة بأصوات من مصاحبتهم حادة أو أحدّ من مما لدى التلاميذ ، وأيضا كانوا يعزفون ألحانا سريعة رشيقة عندما كان التلاميذ غنون ألحانا بطيئة ، أوألحانا بطيئة مصاحبة للألحان السريعة التى كان يغنيها التلاميذ وهكذا ..والعكس بالعكس ، وهذا بالطبع يؤكد أنه كانت لدى الإغريق أشكالا ما بسيطة وبدائية من أنواع تعدد الأصوات ، لا يمكن التكهن بها تماما لغياب التأريخ و التدوين الدقيق الوافى إلى حد ما .

كما كان - أثينايوس - يقول لعازفى المزامير أنه يجب التمييز بين صوت كل مزمار منهم على حدة فى إطار العزف الثنائى أو الجماعى ، حتى لا يختلط الأمر على المستمع بينهما ، لأنه من الواجب أن يكون الخط اللحنى لكل منهم واضحا مميزا ، وهذا بالطبع لن يكون إلا إذا قام كل منهم بعزف شيئ مختلف عن الآخرين ، وهذا معناه بالطبع وجود نوع ما من تعدد الألحان أو الأصوات ، على نحو لا نستطيع تحديده الآن بدقة .

٣ - مما سبق نؤكد وجود نوع ما من التكثيف النغمى البسيط من صوتين فى الموسيقى الإغريقية ، رغم كثرة الجدل وتضارب الآراء حول ذلك ، ولكن من الثابت أيضا أن أوروبا إستغلت هذه المفاهيم الموسيقية الإغريقية النظرية ، وأن الفضل يرجع إلى الإغريق فى الأفكار التى قامت عليها البوليفونية الأوروبية فى مراحلها الأولى .

==========================

أما الممهد للبديات الأولى للبوليفونية الأوروبية الحقيقية ، فكان ما أطلق عليه – الديافونية Diaphony ، إى الغناء بصوتين أو الغناء المزدوج ، وهو ما أطلق عليه كذلك (الأورجانوم) ٠

وقد ذاع هذا الأسلوب فى القرن العاشر الميلادى ، وفيه طُبّقت نظريات الأغريق فى التوافق والتنافر بشكل عملى لأول مرة بين الأصوات التى تُسمع فى وقت واحد ، ويمكن التفرقة بين الأنواع الأولى للأورجانوم بوسيلتين هما : –

١ – تتبّع شكل الحركة اللحنية ٠

٢ – متابعة الأبعاد بين الأصوات التى تُسمع فى وقت واحد فى كل من الخطين اللحنيين ، ومدى إستقلالية كل منها ٠

لهذا تُعتبر تلك البوليفونية البسيطة وبداية تعدد التصويت من أهم أحداث التاريخ الموسيقى ، لأنه حتى القرن التاسع كانت الموسيقى فى أوروبا وفى كل أنحاء العالم مونوفونية وحيدة التصويت ، أى على شكل لحن واحد منفرد بلا أية نوع من أنواع تعدد التصويت سوى البدائية والعفوية منها ، وهى فى الغالب تراتيل كنيسية أو طقوس وشعائر دينية ميلودية إلى جانب الموسيقى الشعبية ، ومنذ ذلك التاريخ بدأت عند الغربيين أولى خطوات التطور الموسيقى ، الذى سار سريعا على النحو الذى سنبيّنه بعد ذلك ٠

****

أولا = الأورجـــانوم Organum

يُطلق مصطلح ـ الأورجانوم ـ على أنواع عديدة من التأليف الموسيقى البوليفونى فى مراحله الأولى ، وكلمة (أورجانوم) جاءت من مصدر فعل Organa اللآتينى بمعنى يُضيف ، وبذلك فالأورجانوم فى حقل التأليف الموسيقى مصطلح يعنى إضافة أصوات جديدة إلى صوت أو خط لحنى رئيسى موجود قبلا ، مع العلم بأن أوروبا إستخدمت كذلك مصطلحات أخرى تعنى نفس الشيئ تقريبا منها : –

دياف‍ـونى : أى خطين لحنيين يُسمع‍ـان معا فى نفس الوقت .
دسكاند : أى تضاد وتقابل الأصوات أو الخطوط اللحنية التى تُسمع معا .
وهذه المصطلحات كلها تعنى ذلك الأسلوب من تعدد التصويت البسيط الذى إستخدمته الكنائس الأوروبية فى غناء التراتيل الدينية منذ القرن العاشر الميلادى ، هذا وقد تفرّع من الأورجانوم بعد ذلك خمسة أنواع ، تتدرّج تطورا وتعقيدا من الأورجانوم المقيّد أو البسيط إلى الأورجانوم الملوّن ، وهى على النحو التالى:-

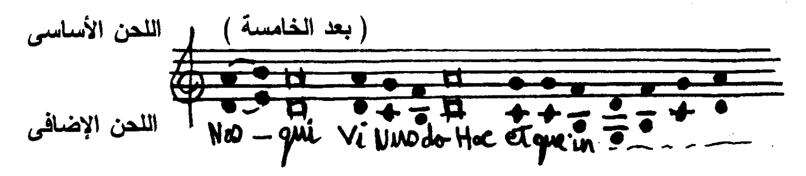
==========================

أولاً = الأورجانوم المقيد (البسيط)

فى هذا النوع من الأورجانوم ، تقتصر الحركة اللحنية المسموح بها على الحركة المتوازية البحتة بين صوتين أحدهما أساسى موجود أصلا من الألحان الجريجورية القديمة جدا ، والثانى لحنا جديدا يضاف إليه ، ولكن تقتصرالأبعاد الرأسية بين الدرجات فيه على الأبعاد التامة التوافق وهى :

(اليونيسون - الرابعة - الخامسة - الأوكتاف)

وفى هذه النوعية البسيطة من الأورجانوم ، يتكوّن النسيج اللحنى من صوتين أو (لحنين) أحدهما الصوت الرئيسى ، وهو عبارة عن لحن من التراث الكنائسى القديم يُسمّى Vox Principalis ، والثانى وهو الصوت المُضاف أو الإضافى أو (الأورجانا) وهو يُسمّى Vox Organalis ، بينهما بُعد الرابعة أو الخامسة على شكل توازى لحنى كامل بين أبعاد اللحنين من البداية حتى النهاية ، كما فى النموذج التالى : -



(نموذج لأورجانوم متوازى مقيّد ، بداية البوليفونية حتى ١٢٠٠ م)

كما سُمّى الصوت الرئيسى أيضا باللحن الثـابت أى Cantus Firmus ، كما قد يُسمّى أيضا الـ٠ تينور Tenor ، وهو عبارة عن لحن دينى شـديد البطئ ، يؤخذ من الإنشاد الكنيسى الجريجورى القديم ، وهو يمثل العمـود الفقرى الموسـيقى والروحى لكل عمل غنائى دينى ، ويصاحبه أسـفله الصوت الإضـافى (الأورجـانوم) فيما يُعرف فـى الإصطلاحـات الموسـيقية بالأسـلوب البـارافونى Paraphony ، أى التوازى بين خطّين أو أكثر من الخطوط اللحنية ٠

=========================

ثانيا = الأورجانـــــوم المقيّد المزدوج أو المركّب

هذا النـوع مـن الأورجـانوم هـو فـى الحقيقـة مجــرّد إضافــة تعديـل بسـيط للأورجـانوم المقيّد السـابق الإشـارة إليـه ، وفيـه يتـم عمـل إزدواج لكـل صـوت مــن الصوتين الأساسى والإضافى بصوتين آخرين ، هما فى الحقيقة نفس الصوتين ولكـن أحدهما مرفوع لمسافة أوكتاف ، والثانى مخفّض لمسافة أوكتاف كذلـك ، وجـاء ذلـك نتيجة لحرص الكنائس والكاتدرائيات المتّسعة على محاولة تضخيم وتكثيـف وتقويـة أصوات المنشدين ، بإثراء أصوات الأورجانوم المقيد والبسيط ليصبح أربعة أصـوات بدلا من إثنين ، وذلـك بعمـل إزدواج للصوت الإضـافى المنخفـض ، ورفعـه كمـا هـو تمامـا وتصويـره علـى بُعد أوكتــاف لأعلــى ، وإزدواج الصــوت الأصلــى الأساســى لينخفض هو أيضا كما هو تماما مصوّرا على بُعد أوكتاف لأسفل ، وهكـذا تُسـفر تلـك العملية البسيطة شكلا عن أربعة أصوات بأربعة أسطر لحنيــة متوازيـة ، جميعهـا فـى مسافات تجمع بين الأوكتافات والرابعات والخامسات معا فى نفس الوقت ٠
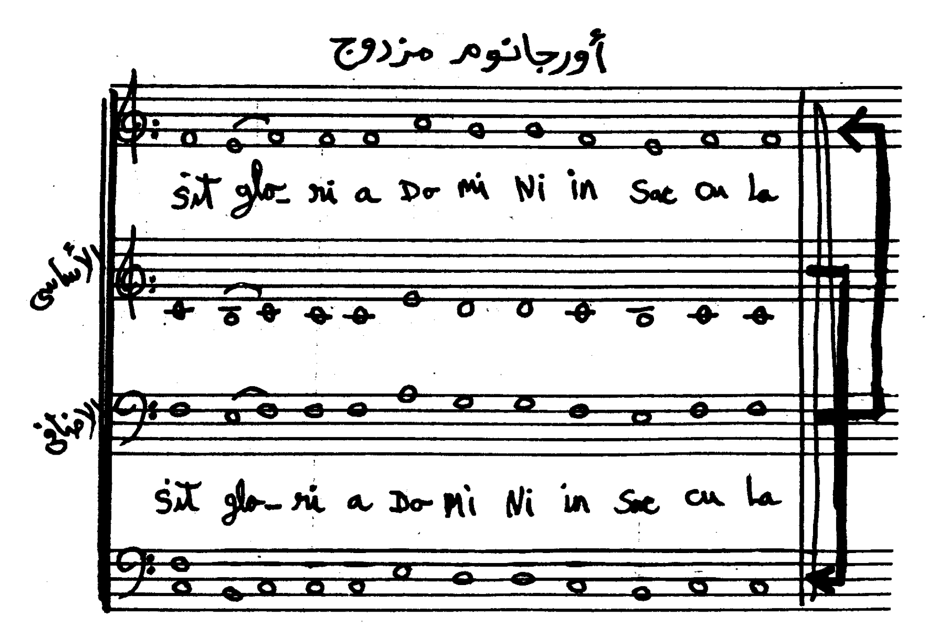
ومن الملاحظ أن هذه الزيادة فى عدد الأصوات والأسطر اللحنيـة ، لا يعنـى فى الحقيقة زيادة عدد أسطر الألحان الفعلية ، لأن الإستقلال الفعلى هنا مقصور علـى الصوتين الأساسى والإضافى ، والأصوات الأخرى هى مجرد أوكتافات لها ٠

ولكـن لابـد مـن مراعـاة أنـه فـى حالـة التوازى علـى بُعـد رابعـة ، وجـوب الإنتباه إلى أن مسافـة الرابعـة الزائدة المتنـافرة ، تنشأ من وجود مسافــة الـ٠ ثلاثة

أتوان الكاملة المعروفة بـ التريتون Triton كما فى (فا ← سى) ، مما يتحتم تلوين الدرجة العليا (سى) بالخفض لتصبح (سى b) ، أو بتلوين الدرجة السفلى بالرفع لتصبح (فا #) ، ولتظل دائما المسافة بينهما فى الحالتين سواء كانت (فا - سىb) أو فا # - سى) قيمتها (رابعة تامة) .

ويبدو أن هذا الأسلوب من المعالجة الموسيقية كان يتم بشكل تلقائى من المؤدين (إحتكاما إلى الإحساس الموسيقى الجيّد والممارسة الموسيقية والأذن المتدربة ٠٠٠الخ) دون إنتظار لتعليمات المدرّب أو المعدّ ، مع ملاحظة أنه حتى هذا التاريخ لم تكن أسماء الدرجات الموسيقية وعلامات التلوين قد عُرفت أو إستُعملت بعد ، ولكن إحساس المؤدى بأن هذة المسافة غير متوافقة أو (نشاز) يدعوه تلقائيا إلى تعديلها بنفسه دون توجيه .

وفيما يلى نوضح نموذجا بسيطا للأورجانوم المزدوج ، وفيه يبتعد اللحن الأساسى عن اللحن الإضافى بمسافة خامسة تامة ، على النحو التالى : -



ثالثا = الأورجـأنوم الحُـــرّ

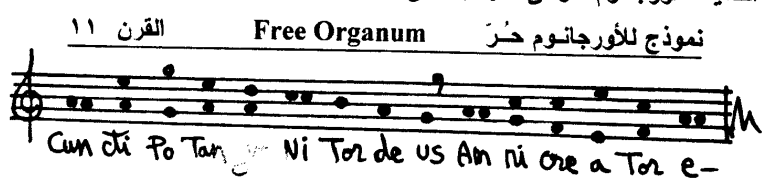
ظهر هذا النوع من الأورجانوم بين نهاية القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر ، وفيه يسير الصوت الرئيسى نوتة مقابل نوتة ، إى فى وحدة إيقاعية تامة بين الصوتين ، مع عدم التقيد بخاصية التوازى على التوالى من أول القطعة لآخرها كما فى الأورجانوم المقيّد ، ولكن فى حرية تامة لإنتقاء الدرجات المتقابلة بشرط أن تكون من المتوافقات من بين مسافات الرابعة أو الخامسة أو الأوكتاف واليونيسون (نفس الدرجة فى نفس طبقتها الصوتية) ٠

وهذا الأسلوب إصطُلح عليه بالـ٠ Punctus Contra Punctus أى بنط مقابل بنط ، ليُختصر بعد ذلك إلى مصطلح (Contra Punctus) ومنه أُخذت كلمة (كنتربوينت) ، وإن كان هذا النوع يمثل فقط جزئية واحدة من أنواع الكنتربوينت الدراسى المعروف الآن ٠

فى هذا النوع من الأورجانوم ، يوجد إتجاة واضح إلى إستخدام السير العكسى فى إتجاه الحركة اللحنية بين الصوتين ، وهو ما يُصطلح عليه موسيقيا Contrary Motion ، كما قد ينتقل الصوت الأساسى (اللحن الجريجورى القديم) ليكون أسفل اللحن الإضافى ، وذلك على العكس مما هو فى الأورجانوم المقيّد ، كما أنه كثيرا ما يحتوى الصوت الإضافى على نوتتين أو ثلاثة فى مقابل نوتة واحدة من اللحن الثابت الأساسى أو الـ٠ (Cantus Firmus) ٠

كما يلاحظ أن هذا النوع من الأورجانوم ، كان البداية الهامة لوضع الأساس الأول لإستقلال الصوتين كلا منهما عن الآخر، وهو ما بدأ يتحقق عمليا فى التطورات التالية للأورجانوم ، وهى النوعية التى عُرفت بعد ذلك بـ٠الأورجانوم المُلوّن ٠

نموذج للأورجانوم حُـرّ Free Organum القرن ١١



رابعا = الأورجـــانوم المُلـــــوّن

ظهر هذا النوع من الأورجانوم فى القرن الثالث عشر، وهو يُعتبر الخطوة الهامة نحو الحريّة اللحنية والإيقاعية التامة بين الأصوات ، أى أن لكل صوت أو خط لحنى حريّته وإستقلاليته اللحنية والإيقاعية عن الصوت الآخر ، وبذلك وُضعت الخطوط الأساسية للبوليفونية الحقيقية التى ستزدهر بعد قرنين ، وتصبح السِمَة الرئيسية للموسيقى الأوروبية خاصة فى عصر الباروك .

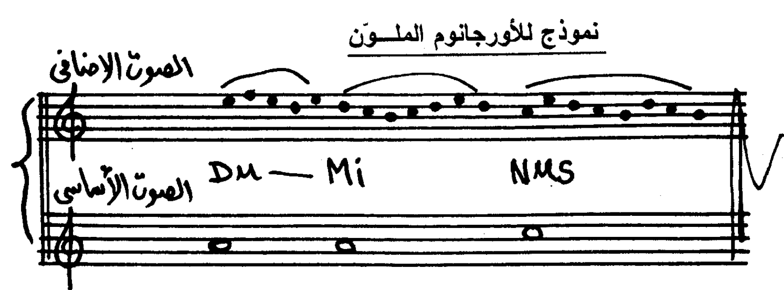
ويعرف هذا النوع بأسماء عديدة مثل : -

١ - الأورجانوم الملـوّن .

٢ - أورجانوم سانت مارسيل (نسبة إلى عدة مجلدات مدون بها هذا النوع ، عثر عليها فى محفوظات دير سانت مارسيل بجنوب فرنسا .

وهذا النوع عبارة عن لحن جريجورى قديم أو جزء منه ، يغنى فى نوتات طويلة ممدودة أى بطيئ جدا ، وأعلى ذلك اللحن يوضع اللحن الثانى الذى يسير فى حدود غير مقيدة بخاصية التوازى اللحنى ، أو بخاصية تشابه أو تساوى الوحدات الإيقاعية ، حيث توجد أعلى كل نوته واحدة من اللحن الأصلى عددا من النوتات قد يصل إلى عبارات كاملة ، وهو الأسلوب المصطلح عليه موسيقيا بالميلازماتيك Melismatic ، وهذا ما يؤدى إلى إطالة اللحن الأصلى إلى عدد كبير من المرات لزمن القطعة ، وقد يتخلل ذلك النوع عادة أجزاء بوليفونية من الأورجانوم الحَر السابق بيانه .

نموذج للأورجانوم الملـوّن



خامسا = الأورجانوم المتوازى ما عدا البداية والنهاية

هذه النوعية من الأورجانوم ، يبدأ فيها اللحنان معا من درجة واحدة (يونيسون - Unison) ، ثم يثبُت اللحن الإضافى حتى يصبح اللحن الأساسى على بعد رابعة أو خامسة ، ومن هذه النقطة يبدأ الصوتان بعدها فى الحركة اللحنية المتوازية مثل النوع الأول المقيد البسيط تماما ، وعند قرب النهاية يرجعان ليجتمعا سويا مرة ثانية ، لينتهيا كما فى البداية على درجة واحدة أيضا (يونيسون) ، هى درجة الأساس أو درجة الركوز للمقام المبنى عليه اللحن ، كما فى الشكل التالى : -

اللحن الأساسى

اللحن الإضافى

==

وقد ظل الأورجانوم يستخدم كأسلوب لتجميل وتكثيف وإثراء النغم فى موسيقى الطقوس والتراتيل والشعائر الكنيسية ، غير أنه كنظام بوليفونى تعرض لتغييرات شاملة فى طابعه وفى أشكاله الأساسية ، ولم يستمر على شكل ثابت من الخطوط المتوازية ، أو من نوعية الأورجانوم ذو النوتة مقابل نوتة (الأورجانوم الحُر) ، لأنه أصبح يميل إلى الكنترابونت الأكثر حرية ، ثم هبط اللحن الثابت (الكانتوس فيرموس) إلى أخفض الأصوات ، وترك مكانه العلوى للصوت الإضافى الذى أصبح يصاغ من الكنتربوينت الحُر الذى تحرر بدوره كذلك من قيود الحركة المتوازية ، وإتجه نحو الرد على الخطوط الصاعدة فى الصوت الرئيسى بخطوات هابطة والعكس بالعكس كحركة مضادة ، ثم تطور الأمر حتى أصبح من الممكن مقابلة نوتتين أو ثلاثة أو أكثر بنوتة واحدة من نوتات اللحن الأساسى الثابت الكنيسى القديم .

****

****

Early Polyphony (to 1200)

Parallel Organum أورجانوم متوازى

Scholia enchiriadis (c. 850)

1. Organum of the octave أوكتاف

Nos qui vivimus benedicimus Dominum ex hoc nunc et usque in saeculum.

2. Organum of the fifth بعد خامسه

Vox principalis

Vox organalis

Composite

3. Organum of the fourth بعد رابعه

Vox principalis

Vox organalis

Composite

Free Organum أورجانوم حر

Cunctipotens genitor

11th century

Cun-cti-po-tens ge-ni-tor de-us, om-ni-cre-a-tor, e- ley-son. Chri-ste De-i splendor, vir-tus pa-tris-que so-phi-a, e- ley-son. Am-bo-rum sa-crum spi-ra-men, ne-xus a-mor-que, e- ley-son

b. Ut tuo propitiatus

11th century

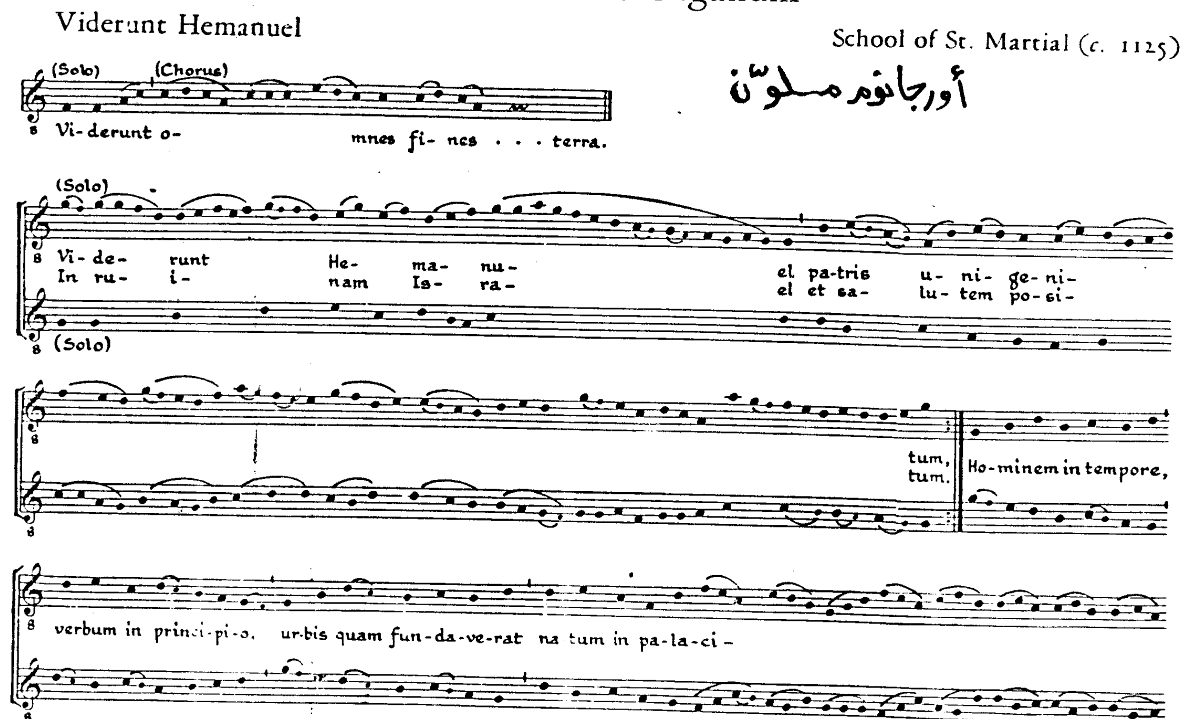
Ut tu- o pro-pi-ti-a- tus in-ter-ven-tu Do-mi- nus nos pur-ga- tos a pec-ca- tis iun-gat coe- li ci-vi-bus.

Melismatic Organum

أورجانوم مسلوّن

Viderunt Hemanuel

School of St. Martial (*c.* 1125)



ثانيا = عصر الفن القديم
Ars Antique
الموسيقى الغنائية فى القرن الثانى عشر

أُطلق هذا الإسم (عصر الفن القديم) فى أواخر العصور الوسطى ، على الأساليب الفنيّة والخصائص الموسيقية للفترة ما بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وقد تزعمت فرنسا أوروبا موسيقيا فى تلك الفترة ، وفيها تطوّرت الموسيقى البوليفونية بشكل كبير ، إلى جانب ظهور صيغ موسيقية جديدة لم تكن معروفة قبل ذلك ، كما تميزت الممارسة الموسيقية بطابع خاص فى ذات العصر ٠

أما أهم ما أنتجته تلك الفترة ، فكان بداية نهضة موسيقية دنيوية شعبية خارج الكنيسة على أيدى المغنين والموسيقيين الشعبيين من الجماعات المعروفة بـ٠ التروبادور، التروفير، والمينيسنجر٠٠ وغيرهم ، خاصة فى كل من أسبانيا وفرنسا وإنجلترا وألمانيا ، وهم من الشعراء والمغنين الجوّالين فى معظم أنحاء أوروبا فى نفس تلك الفترة (سنتحدث عنهم فى فصل لاحق) ٠

ومن الشخصيات التى كانت تُمثل علامات لها أهميتها الكبيرة فى هذه الفترة وفى تاريخ تطور الموسيقى العالمية بشكل عام ، رجال من القساوسة الموسيقيين الذين ساهموا بشكل تقدّمى فى مجال التأليف الموسيقى ، كان : -

١ - ليونينوس (Leoninus)

ليونينوس ، هو القس والمؤلف الموسيقى الفرنسى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، وكان يعمل فى كنيسة نوتردام بباريس ، وهناك ألّف العديد من مجموعات التراتيل الغنائية الكنيسية ، وكتابا هاما يحتوى على مجموعة كبيرة من مقطوعات الأورجانوم التى ألّفها بين الأعوام ١١٦٠ - ١١٨٠ م ، وفى تلك المجموعة كانت الأصوات الإضافية أى (الأورجانا) ، تُؤدى بدلا من غناء الألحان الجريجورية القديمة أحيانا فى القداسات والصلوات ، كما كان يؤديها المغنى المنفرد أحيانا فى التهليلات ٠

وقد أعطى - ليونينوس - للصوت الأعلى من الأصوات العليا الإضافية الذى كان يُطلق عليه مصطلح (الدبلوم) ، الحريّة المتزايدة فى جعل هذا الخط اللحنى مليئا بالنماذج التلوينية التقاسيمية (الكلوراتورا) ، بينما كانت نوتات صوت - التينور- السفلى (وهو أخفض الأصوات) ، وهو أيضا اللحن الثابت الرئيسى الجريجورى القديم الذى كان يمتد فى أصوات بيدالية ممطوطة طويلة وقورة ، تصل كل نوتة منها إلى حوالى ١٢ من الموازير بقياسنا المعروف حاليا ، وإن كان يعترّض إنسياب الأصوات الأخرى الإضافية الوسطى (بين التينور و الدبلوم) لفقرة جديدة من صوت ثانى إضافى متألق سريع أطلق عليه (كلاوزولا) ، ولكنه مقيّد بميزان يُعطى تعارضا وتناقضا مع إجزاء الأورجانوم الحُرالعلوى ، أى أن المؤلفة كانت تتكوّن من أربعة أصوات هى بالترتيب من أسفل إلى أعلى : -

(التينور القديم ← الكلاوزولا - إضافى أول أورجانا - الدبلوم)

٢ - بيروتينوس Perutinus

بيروتينوس ، هو أيضا قس ومؤلف موسيقى فرنسى ، عاش فى بداية القرن الثالث عشر وعمل كذلك فى كنيسة نوتردام بباريس ، وفى مؤلفاته البوليفونية الغنائية من التراتيل الدينية ، حاول من باب التطوير والتجديد الإبتعاد عن الروح الجافة للأصوات الإضافية التى سمّاها الـ دسكانتوس Discantus (أى الأصوات المضادة) التى سار عليها زميله السابق - ليونينوس .

لذلك حاول - بيروتينوس - كنوع من التطوير فى أعماله التى كتبها منذ عام ١١٩٨ ، إظهار وفرة وغزارة فى تلوين خط الكلاوزولا - بشكل أغنى من كلاوزولات - ليونينوس - ليكون هناك نوع من التعادل والتقابل بين الأصوات ، حيث أن الصوت السفلى وهو أيضا اللحن الثابت الجريجورى القديم البطيئ جدا ، قد تستمر النوتة الواحدة فيه إلى حوالى أربعين (٤٠) مازورة بقياسنا الحالى نسبيا ، وأعلاه يوجد صوتين أو ثلاثة فى عبارات لحنية واضحة وفق ميزان إيقاعى منظم ، أى أنه أضاف إلى صوت - الدبلوم (الصوت الأعلى الإضافى) ، خطوط أخرى مثل

التريبلوم (أى خط ثانى إضافى) وكوادربلوم (خط ثالث إضافى) وجعل هناك إتحادا بين الألحان الثلاثة فى مقابل التينور السفلى الثابت .

كما تميز هذا القس الموسيقى بإستخدام أقدم أنواع المحاكاه اللحنية بين الأصوات ، التى يُطلق عليها التتابع Imitation أو الكانون Canon ، وهى أساليب موسيقية تعتمد على ترديد أيه عبارات لحنية جاءت فى خط لحنى ما ، بواسطة خطوط لحنية أخرى تتابعا من صوت إلى صوت آخر ، وتلك هى الطريقة الفنية في الصياغة الموسيقية التقدمية حينئذ ، التي أدت إلى ظهور وإنتشار أنواع جديدة من المؤلفات مثل : الروندو ، والإبتكارات والريشكارى ثم - الفيوج - بعد ذلك بعدة قرون .

==================================

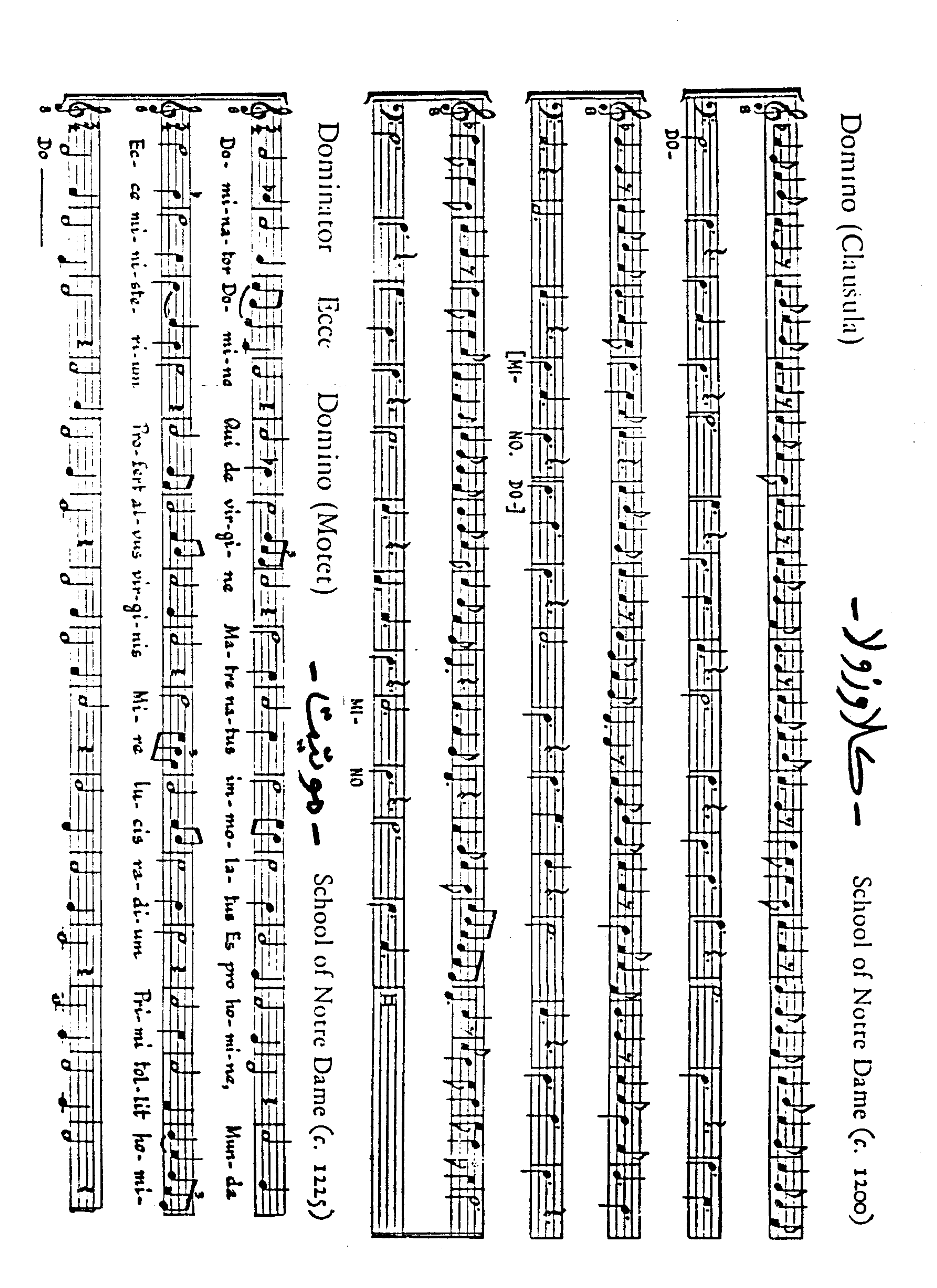
وقد إنتشرت فى عصر الفن القديم بعد ذلك صيغا موسيقية غنائية جديدة لم تُعرف من قبل ، أصبحت من أهم ملامح التأليف الموسيقى البوليفونى فى تلك الفترة ، ومن أهم هذه الصيغ ما يلى :

١ - الكلاوزولا Clauzula

الكلاوزولا ، هو إسم أُطلق على أحد صيغ عصر الفن القديم ، وكانت هذه الكلمة أصلا يُعرف بها إسم لأحد الخطوط اللحنية الإضافية ، فى التأليف البوليفونى الغنائى الكنيسى الذى ظهر فى أوائل القرن الثالث عشر ، وهذه الصيغة تُبنى على أساس جملة لحنية صغيرة من لحن كنائسى قديم من النوع الغنى بالحليات ، وتُكتب له مصاحبة أعلاه من صوتين ، على أن أهم ما يميّز تلك الصيغة ، هو أداء الثلاثة أصوات جميعها بدون نصوص كلامية ، أى بالآهات أو بالآلات أحيانا ، كما قد تكون من صوتين فقط وتؤدى كذلك بدون نصوص .

٢ - الموتيت Motet

نشأت صيغة الموتيت - كتطوّر طبيعى عن - الكلاوزولا ، وهى ببساطة مجرد إضافة نص كلامى مختلف إلى كل صوت من الأصوات الإثنين أو الثلاثة العليا



Domino (Clausula)
- كلاوزولا -
School of Notre Dame (c. 1200)
DO-
[MI- NO. DO-]
MI- NO
Dominator Ecce Domino (Motet)
- موتيت -
School of Notre Dame (c. 1225)
Do- mi-na-tor Do- mi-na Qui de vir-gi- ne Ma-tre na-tus im-mo- la- tus Es pro ho-mi-na, Mun-da
Ec- ce mi- ni- ste- ri- um Pro-fert al-vus vir-gi-nis Mi- re lu- cis ra- di- um Pri- mi tol-lit ho- mi-
Do

الغنائية ، أى أن كل صوت من أصوات - الموتيت - له نصه وكلامه الخاص ، وهى التى كانت فى الكلاوزولا تؤدى كأنغام فقط فوق صوت التاينور السفلى .

والموتيت عبارة عن أغنية تتركب من عدة أصوات متشابكة تُسمع فى وقت واحد فى توافق ، وكل منها له نصة الخاص ومقاطعه الشعرية الخاصة ، وبالتالى لكل منها تقطيعه العروضى الخاص أيضا ، أما التينور السفلى فيكون له نصّه الخاص به فقط ، أو يكون بلا نصوص على الإطلاق لتؤديه آلة موسيقية ، وبذلك إتصفت الموتيت بأنها صيغة متعددة الجوانب والخصائص ، فهى : -

١ - بوليفونية (Polyphony) متعددة الخطوط اللحنية ، أى أن لكل خط لحنى منها لحنه الخاص وله شخصيته المستقلّة .

٢ - متعددة الإيقاعات (Polyrythem) ، لأن لكل خط لحنى تقطيعه العروضى ، وبالتالى تقطيعه الإيقاعى الخاص .

٣ - متعددة النصوص (Polytext) لأن كل خط له نصة اللغوى الخاص به ، وربما بلغات مختلفة أحيانا كثيرة ، فاللحن الأساسى دائما باللآتينية بينما الخطوط الأخرى قد تكون باللغات القومية ، الفرنسية - الألمانية ...الخ.

==============================

<u>وعليه يمكن تلخيص خصائص ذلك العصر على النحو التالى :-</u>

١ - إستمرار التأليف البوليفونى الغنائى للأصوات البشرية غالبا والآلات نادرا ، لصوتين أو ثلاثة ثم أربعة أصوات أحيانا .

ب - وجود الإستقلال التام من حيث النغمة والإيقاع بين الخطوط اللحنية ، وهو ما نجم عن تنوّع النصوص بين الأسطر اللحنية أحيانا .

ج - إستخدام مسافات - الأوكتاف والخامسة والرابعة - كمسافات متوافقة ، أما المسافات الأخرى فقد إستُعملت بحرص على أنها مسافات ليست متوافقة تماما أو متنافرة مثل : (الثالثات والسادسات) ، أما الثانيات والسابعات فهى متنافرة أصلا .

د - إستمرار وجود الصيغ الموسيقية الغنائية القديمة كالأورجانوم الحر والملون ، وظهور صيغ أخرى جديدة تماما مثل (الكلاوزولا ، الموتيت).

ه - الطابع الدينى للموسيقى هو السمة الغالبة عليها ، ولكن حدث تطوّر هام بعد ذلك ، حينما كانت تُستبدل بعض النصوص الدينية بنصوص أخرى دنيوية ، لتغنّى خارج الكنيسة خاصة فى الموتيت.

و - إستعمال الموازين الثلاثية البطيئة فقط ، لإرتباطها بالإيقاعات والتقسيمات الثلاثية الكنيسية ، لهذا أضفت على الموسيقى الدينية فى تلك الفترة نوعا من البطئ والطول والملل .

****

الإيقاعات الكنيسية

كان للموسيقى الكنيسية ستة (٦) من الإيقاعات ، تُستخدم تبعا لمقاطع النص الشعرى اللاّتينى المُلحّن ، ولكنها لا تستخدمها بشكل متكرر من أول القطعة لآخرها (كما فى دروب الموسيقى العربية والشرقية) ، على النحو التالى : -

١ - التروخيه .... op|op|op

٢- الإيامب .... dol dol do

٣ - الداكتيلى .... o.,pol o.,po

٤ - الأنابيست .... po,o. |po,o.

٥ - المولوس .... o.o.o. |o.o.o.

٦ - التريبراكى .... ddd |ddd

ثالثا - عصر الفن الجديد

Ars Nova

الموسيقى فى القرن الرابع عشر

تُطلق هذه التسمية على موسيقى القرن الرابع عشر فى أوروبا ، لأنها تختلف إختلافا كبيرا عن موسيقى الفترة السابقة ، أى عن عصر الفن القديم أو موسيقى القرن الثالث عشر، وفى هذه الفترة تقاسمت كل من إيطاليا وفرنسا زعامة حركة التطور الموسيقى فى أوروبا .

وفى مطلع ذلك القرن ضعُفت سلطة وهيمنة الكنيسة على أمور الحياة الدينية وغير الدينية ، وفقدت سيطرتها نوعا على أمور الحياة والأنشطة والممارسات الموسيقية الدينية والدنيوية بشكل واضح ، وبدأت تخرج الفنون عامة ومنها الموسيقى ، من تحت وصاية وتوجيهات الكنيسة ، وإنطلقت إلى إظهار أمور وحقائق الحياة الدنيوية الأرستقراطية والشعبية على السواء ، والإهتمام بالإنسان من جميع المستويات ، وبحاجاته وحقه الطبيعى فى الإستمتاع بالفنون ، وممارستها دون عوائق على النحو الذى يُرضيه ، وهكذا خرجت الموسيقى من الكنيسة والقصور لتمارس بحرّية على المستوى الشعبى ، وبدأت تتكوّن مجموعات من الفنانين الشعراء والموسيقيين المغنين والعازفين المجيدين من أبناء الأوساط الشعبية ، ليبدعوا فنا نظيفا له قيمتة الفنية العالية .

وهكذا بدأ يطفو إلى السطح كيان الموسيقى غير الدينية وبدأ الإهتمام بها ، لتظهر بعدها أول بحوث تناولت ورصدت الموسيقى الشعبية التى إنشرت ألحانها بين الأوساط والطبقات الأرستقراطية ، وإشتهر الكثير من المغنيين والموسيقيين الشعبيين الذين يعملون خارج سلطة الكنيسة وسيطرتها وموسيقهاالبطيئة المطوّلة ، ولكن بموسيقاهم الحيّة النشطة التى قوبلت بشيئ من الإحترام والتقدير من الجميع ،

وبذلك إنهار الحاجز بينها وبين الموسيقى الرفيعة الكنيسية والدنيوية على السواء .

وقد عارضت الكنيسة بشدة هذا الإتجاه ، كما عارضت الألحان الجديدة والأوزان - الحديثة المُصطنعة - على حد إعتبارهم حينذاك ، وعارضت الكنيسة كذلك طرق التدوين المستحدثة ، وشجبت الموسيقى ذات الأزمنة السريعة المليئة بالحياة والحيوية التى أضفتها عليها الزخارف والسكتات والسنكوبات ، خاصة فى أعمال أشهر الموسيقيين الدنيويين فى تلك الفترة مثل :

فيليب دى فترى ، بيترس دى كروتشى

ويرجع تميزهم وشهرتهم إلى وكونهم من المجددين التقدميين فى حقل الموسيقى الدنيوية ، ولعدم إكتراثهم بالمقامات الكنيسية الخالصة التى أضافوا إليها بعض التلوينات (وهو ما يُعتبَر تنبأ مبكرا بالسلالم الكبيرة والصغيرة التى سيعمل بها بعد ذلك بعدة قرون) ، إلى جانب جرأتهم فى إستخدام مسافات الثالثات والسادسات على أنها مسافات متوافقة ، وكانت تعتبر متنافرة نوعا وقاسية على الأذن على حد قولهم حينذاك .

وما أن جاء القرن الرابع عشر ، حتى أصبحت للسطور اللحنية فى الصيغ الشعبية رؤية ونظرة بوليفونية جديدة ، جعلتها محل عناية لا تقل عن ما فى القداسات ومقطوعات - الموتيت - الدينية والدنيوية ، وكذلك أخذت الصيغ الدنيوية صورة أكثر ثباتا ورصانة كموسيقى دنيوية رفيعة .

ومن الصيغ الدنيوية والشعبية التى إنتشرت فى عصر الفن الجديد ما يلى : -

١ - الروندو Rondo

تُعرف هذه الصيغة بأسماء عديدة منها : -

(الروندو - الروتا - الروندولوس - الكانون - راوند)

والروندو ، تسمية شعبية إنجليزية لهذا اللون من الصياغة الموسيقية ، وإن كانت فى الأصل صيغة فرنسية ، وفى هذه الصيغة يؤدى اللحن الرئيسى القصير المكوّن من أربعة موازير فقط تُسمع تتابعا بين أربعة أصوات ، وكل صوت فيها يبدأ

بعد الصوت السابق له بمازورة واحدة فقط ، أى أن كل صوت يبدأ متأخرا عما قبله بنفس اللحن تماما ومن نفس الطبقة ومن بدايته ، وعليه فمن الواجب أن تكون كل المازورات الأربع التى يتألف منها اللحن موضوعة بحيث تكون كلها متوافقة معا هارمونيا وكنترابونتيا أى رأسيا وأفقيا وفى جميع الإحتمالات ، ويكون الأداء هكذا كما فى الشكل التالى : -

الصوت الأول	١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤	١	٢	٣
الصوت الثانى		١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤	١	٢
الصوت الثالث			١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤	١
الصوت الرابع				١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤	١	٢	٣	٤

وهكذا تتلاحق وتتابع الأصوات وراء بعضها فى محاكاة لحنية وفى دورات متتالية ، بحيث يمكن إنهاء الأداء أو المقطوعة كلها ، إما مرة واحدة عند نهاية الجملة فى الصوت الأول أو أى خط أو صوت من الأصوات ، أو السكوت بالتتابع بعد نهاية الجملة فى الصوت الأول ثم الصوت الثانى بعده وهكذا٠٠٠ حتى يسكت الجميع على التوالى ، وبذلك يكون الإنتهاء على العكس مما حدث فى بداية القطعة تماما٠

ومن هذا - الكانون - الشعبى البسيط خلق الفرنسيون واحدة من الصيغ الموسيقية الفنيَة فى القرن الرابع عشر وهى - الشـاس ، ثم تبعهم بعد ذلك الإيطاليون بصيغة مماثلة هى - الكاتشيا ٠

٢ - الشـــاس Chace

وهى صيغة فرنسية الأصل ، تعتمد على نفس الأسلوب فى التتابع والمحاكاة اللحنية ، وهى عبارة عن كانون بسيط من لحن ميلودى طويل نسبيا ، يُؤدى بشكل ثابت من نفس الدرجة ونفس الطبقة ، وفيها تتتابع الأصوات وتتلاحق الواحدة بعد الأخرى بنفس اللحن كما فى - الروندو - تماما ٠

ويتمثل الإختلاف البسيط بين كل من - الشاس ، الروندو - فى أن كل صوت من الأصوات أو الخطوط الأربعة ، يبدأ بعد أربعة موازير على الأقل من الصوت السابق له ، (وليس بعد مازورة واحدة كما فى - الروندو) ، وتستمر الأصوات فى التتابع والمحاكاة بعد ذلك مباشرة حتى نهاية دخول وسماع جميع الأصوات المشتركة ، ولكن دون تكرار أو إلتفاف أو إعادة كما فى الروندو ، حيث أن دخول الأصوات تباعا بعد أربعة موازير ، تعمل على إطالة المادة الموسيقية ، بما يتيح مسموعا صوتيا أكثر طولا .

٣ - الكاتشــــيا Caccia

الكاتشيا صيغة إيطالية الأصل ، إستمدت إسمها من كلمة caccia فى اللغة الإيطالية بمعنى التتابع والتلاحق والمطاردة ، وهى تُشبه - الشاس - الفرنسية كأساس ، ولكن الإختلاف بينهما يتمثّل فى أن الصوت السفلى أو الأرضية تكون من لحن جديد مختلف تماما ، مكوّن من نوتات طويلة تُغنّى أو تعزفها الآلات ، لتؤدى وظيفة ما يُسمّى بـ . (باص الأرضيّة) أو (الأوستيناتو Ostinato) وهو خط لحنى فى الصوت السفلى أى الباص ، يرتكز على عبارة لحنية أو نموذج لحنى يتكرر بإستمرار ولعدة مرّات حتى ينتهى تتابع جميع الأصوات وتنتهى القطعة كلها .

والكاتشيا تمثّل تغييرا جزريا فى المتابعة والمحاكاة البوليفونية الغنائية ، وفيها يبدو التحررالإيقاعى من الأشكال الإيقاعية الثابتة واضحا ، إلى جانب التوسع فى إستخدام (السنكوب) فى صياغة الألحان الرئيسية لها .

٤ - المــادريجـــال Madregal

ظهر هذا النوع الأول من المادريجال القديم فى إيطاليا ، وكان على شكل بناء موسيقى غاية فى البساطة يتكوّن من جزئين :-

الأول وهو المذهب : وهو عبارة عن تلحين لعدة سطور من النص بلحن واحد .

الثانى وهو المرجع : أى - الريتورنيللو ، وهو يأتى بعد كل دور فيما يُشبه الكوبليهات ، ولكنه يأتى فى كل مرة بلحن جديد وبإيقاع جديد مختلف ، أى فيما

يشبه (الأغنيات العربية ذات المذهب الواحد والكوبليهات المختلفة) ٠

وبذلك كان المادريجال الإيطالى القديم بمثابة صيغة مونوفونية وليست بوليفونية ، تقوم على رَصّ الأجزاء اللحنية بجوار بعضها (وليست خطوط لحنية فوق بعضها) على النحو الذى نوضحه فى الشكل التالى : -

(٥)	(٤)	(٣)	(٢)	(١)
إعادة المذهب	كوبليه آخر	إعادة المذهب	كوبليه	المذهب
دور A	مرجع C بلحن وإيقاع جديد	دور A بنص جديد	مرجَع B بلحن وإيقاع جديد	دور A →

وقد كانت المادريجال التى تكتب لصوتين أو ثلاثة أصوات ، حافلة بالزخارف اللحنية الجريئة فى الصوت العلوى ، بينما الأصوات الأخرى المُصاحبة تُغنَى أو تُعزف على الآلات بروح تكاد تكون هارمونية الطابع ٠

ملحوظة هامة :

يجب عدم الخلط بين المادريجال هذه ، وبين المادريجال التى سوف تظهر بعد ذلك بأربعة قرون أى فى القرن السادس عشر بنفس الإسم ، ولكنها ستكون صيغة ومؤلفة كورالية بوليفونية تتسم بروح وسمات عصر الباروك ، كما سنرى فيما بعد عند التحدث عن تاريخ وتذوق موسيقى عصر الباروك ٠ (*)

(*) لمزيد من الإستفادة ، يمكن مراجعة كتاب (الموسيقى الأوروبية فى عصر الباروك ، نشر خاص للمؤلف ٠

٥ – البلاتــــــا Ballata

البلاتا – هى صيغـة إيطاليـة تـتركب مـن مجموعـة مـن الأدوار (فيـا يشـبه الكوبليهـات) ، يتخللهـا المذهب بنفـس اللحـن الرئيسـى للقطعة وبنفـس النـص أو بنصوص أخرى ، والبلاتا – بهـا قسـمان لحنيـان أساسـيين ، الأول لحـن المذهـب ، والثانى يكون فيه لكل زوجين من سطور النص الشعرى معا (١ ، ٢ ثم ٣ ، ٤ ثم ٥ ، ٦ ٠٠الخ) ، لحنا واحدا فى بداية كل دور ، وذلك على النحو التالى : –

---

١ – المذهب A : بلحن أول وبالنص الخاص بأول بيتين من القصيدة (١، ٢)٠

٢ – لحن جديد B : على نصوص البيتين التاليين أى٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ (٣ ، ٤) ٠

٣ – لحــن B : مرة أخرى بنص جديد ، أى البيتين ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ (٥ ، ٦) ٠

٤ – المذهب A : مرة أخرى على النص الجديد للبيتين ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ (٧ ، ٨) ٠

٥ – إعادة المذهب A : بنفس اللحن ، وإعادة نص البيتين الأولين ، أى إعادة أول خطوة كما هى باللحن والنص الأساسى للقطعة ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ (١ ، ٢) ٠

وقد أصبحت تلك النوعية من الموسيقى الدنيوية خاصة بالهواة والمثقفيـن ، وإنتشرت كثيرا فى القرن الرابع عشر، فى الوقت الذى لم تجد الروحانيات سبيلها فى موسيقى الشعائر الدينية البطيئة المعقّدة ، بقدر ما وجدته فى تلـك الصيـغ الشـعبية ، أما الموسيقى الكنيسية فلم تلعب دورا هامـا ولـم تتطور فـى هـذه الفـترة خاصـة فـى إيطاليا ، ولكن على العكس إستعارت الكنيسة الأحان الدنيوية تلك خاصة من البلاتا، وصيغت منها تراتيل الرهبان المعروفة بـالمدائح Lauda ، ومـن أهـم الموسـيقيين الذين قامت على أيديهم النهضة الفنية الموسيقية فى تلك الفترة كان كل من : –

١ – فيليب دى فيترى ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ فرنسـا ٠

٢ – جيوم دى ماشـو ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ فرنسـا ٠

٣ – فرانشسكـو لانديني٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ إيطاليا ٠

وقد ظلت إيطاليا لمئات من السنين تتلقى من خارجها تأثيرات وتطويرات موسيقية جديدة ، أكثر مما أثرته فنيا فى الآخرين بشكل إيجابى ، ولكن فى حوالى عام ١٣٠٠ م ، بدأت إيطاليا ثانية تُنافس فرنسا فى نشاطها الموسيقى ، ولكن أهم ما فعلوه كان نفورهم من كثرة البوليفونية الأفقية ، وعدلوا عن إستخدام اللحن الثابت الجريجورى القديم الـ (Cantus Firmus) ، بل كانت المصاحبة وتعدد التصويت هنا مجرد شكل من أشكال المساندة الهارمونية ، وهى بذلك تمثل فى الواقع صوت باص حقيقى بالمعنى المفهوم والصورة التى نعرفها الآن هارمونيا .

ويمكن تلخيص التطوّرات الفنية فى ذلك العصر على النحو التالى : -

خصائص عصر الفن الجديد

١ - أدى إضطراب الكنيسة وتزعزع سيطرتها على الحياة الموسيقية إلى إزدهارالموسيقى الدنيوية والشعبية خارجها .

٢ - ظهور الصيغ الموسيقية الجديدة مثل : الروندو - الشاس - الكاتشيا- البللاتا ، ثم المادريجال .

٣ - إستخدام الكانون والمحاكاة اللحنية بين الأصوات ، وإستخدام بعض القيم ذات الطابع الهارمونى (الذى لم يكن معروفا بعد) ولم تعرفه الموسيقى الكنيسية كذلك .

٤ - الحرية فى إستخدام الإيقاعات ذات الضغوط الواضحة (الأكسنت) والسكتات ، إلى جانب الإيقاع الثنائى والإقلال من الإيقاع الثلاثى بطابعه البطيئ الممل .

٥ - إنتشار البوليفونية المركّبة من صوتين فى إيطاليا ، والمركّبة من ثلاثة أصوات فى فرنسا وإنجلترا .

٦ - بداية إستخدام مسافات الثالثة والسادسة كمسافات متوافقة ، والرابعة والخامسة والأوكتاف للقفلات فقط .

=======================================

35. Motet

Je cuidoie — Se j'ai — Solem

Period of Petrus de Cruce

Je cuidoi-e bien metre jus le dous mestier d'amour, Mais je me sentoi-e plus Que devant sou-pris douce-ment D'une amour nouve-

Se j'ai fo- le- ment a-

SOLEM

le. De la gra-ci-eu-se te Qui a a non dou-cete A son droit non. Ele est si tres douce voire-ment Que je cuide bien certainement

mé, Et moi mout gre- vé Sans a- le-

Hugo de Lantins (fl. c. 1450)

Ce ieusse fait

(A)

Ce ieu-sse fait ce que ie pen- ce Et se ie

Ce ieu-sse fait ce que ie pen- ce Et se ie fusse en

fu-sse en mon pa- ye (B) Je se- roye

mon pa- ye (B) Je se- roye

plus que a- ssou-vis De voir u- ne tel- le che-
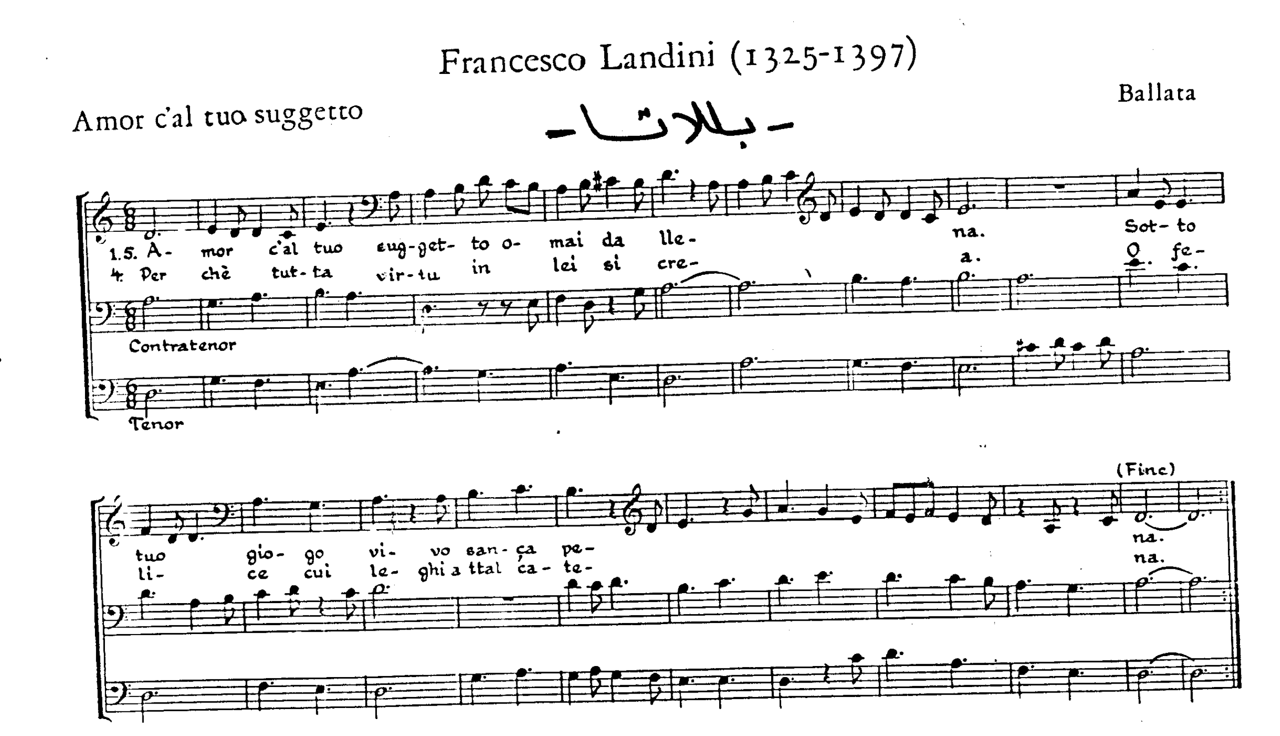
plus que a- ssou- vis De voir u- ne tel-

Francesco Landini (1325-1397)

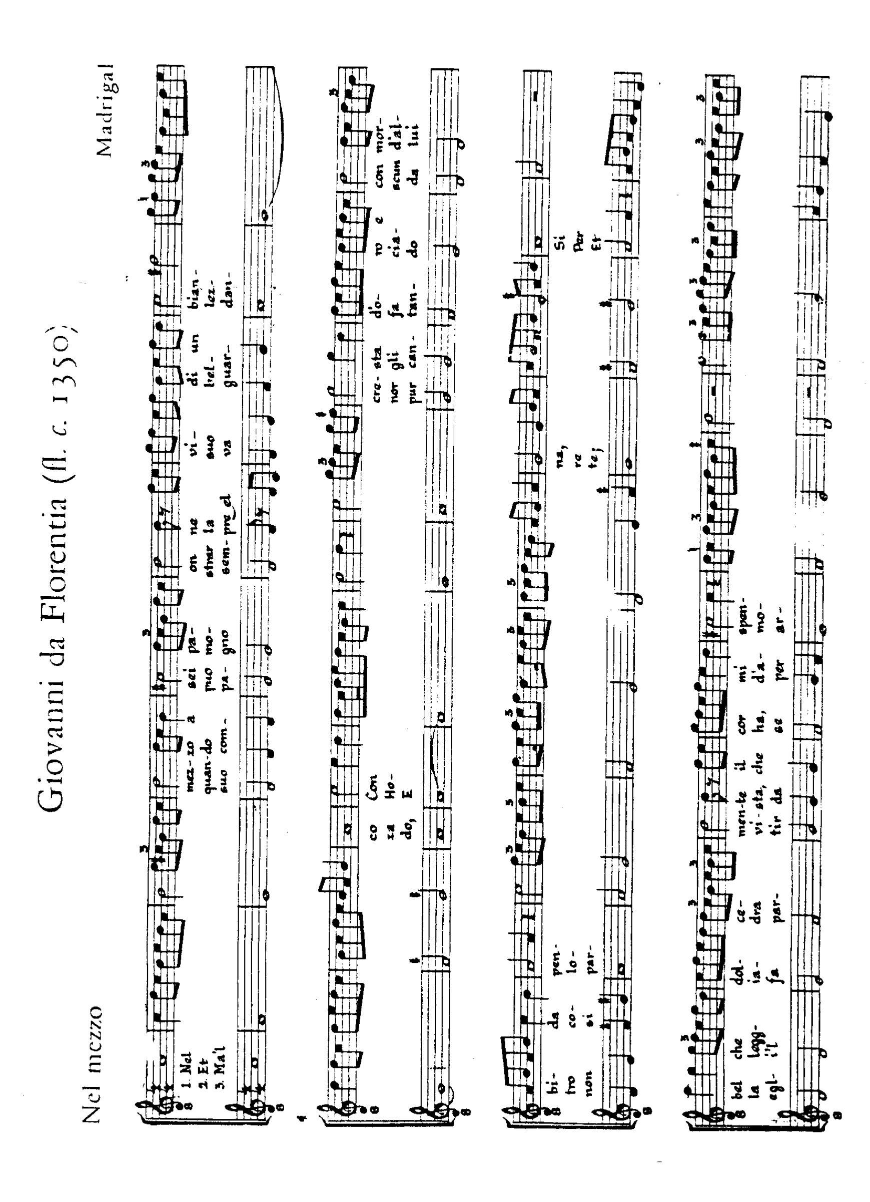
Amor c'al tuo suggetto

- بالاتا -

Ballata



نماذج من المادريجال



الفصل السادس

الموسيقى الشعبية الأوروبية

فى

عصر النهضة

الموسيقى الشعبيـــــة

ظلت الموسيقى الدينيـة منذ القرن العاشر الميلادى ، هـى محـور القداسـة والإهتمـام والدراسـة ومحـاولات التطويـر المسـتمر ، ولا يسـمح لغــير رجــال الديــن بمزاولتها ، ولكن يجب ألا يُفهم من ذلك أن الموسيقى الدنيوية والشعبية لم يكـن لهـا وجود حتى ذلـك التـاريخ ، بـل هـى موجـودة بيـن الطبقـات الشـعبية ، تُمـارَس علـى المسـتوى الشـخصى الفـردى والشـعبى الجمـاعى ، شـأنها فـى ذلـك شـأن الممارسـة الموسيقية لكل البشر فى كل مكان وزمان ، ولكنها لم تجد الرعاية والعنايـة والتقديـر الذى تلاقيه الموسيقى الدينية على أيدى رجال الكنيسـة حيـث كـانت الكنيسـة تسـيطر على كل الأنشطة الدينية والسياسية والإجتماعية والفنية والإقتصادية ، وهو ما حفـظ للموسيقى الدينية كيانها ونقاؤها وقوتها وتقدمها المستمر حتى ذلك الوقت وبعده .

أما الموسيقى الدنيوية فقد بدأت تنمو ببطء وتتطور ببطء شديد وسط العامـة من أبناء الشعب ، وظلت آثارها مطموسة لزمن طويل ، شأنها فى ذلك شأن كل شيئ بسيط الأصل والكيان ، فمما لا شك فيه أن البشر يغنون أثناء العمل وجلسات الراحـة والسمر، وفى المناسبات الإجتماعية والإحتفالية الشعبية ، وأثنـاء ممارسـة الطقـوس والمراسـم الدينيـة والإجتماعيـة بكـل أنواعهـا ، والبسـطاء يصنعـون لأنفسـهم آلاتهـم الموسيقية البدائية أو الأكثر تطورا ، ولكن لم يتيسر بسهولة الحصول على النمـاذج الحقيقية لتلك الآلات ، والأغنيات والألحان الموسيقية القديمة التى كـانت تـتردد بيـن أفواه الناس (إلا بعض النماذج القليلة) ، ويرجع ذلك إلى غياب التدوين والدراسات التاريخية والمخطوطات والمراجع التى تتناول هذا الجانب الفنى فى عن تلك الفـترة ، لأن هذه النوعية تخص الطبقة الدنيا من البشر حينذاك ، ولم يكن ليهتـم بهـا أو بهـم أحـد ، ولـم يكـن لهـم حينئـذ كيـان إجتمـاعى أو فنـى محـترم ، كمـا أن كتـب التــاريخ والدراسات الموسيقية المتخصصة لم ترصد أعمالهم وتحللها ، ولم تذكرهم أو تنقدهم بالقليل أو الكثيرعلى أقل تقدير .

مع نهاية القرن الحادى عشر ، بدأت تظهر بعض العوامل التى أدت إلى تنشيط وتطوّر الصيغ الموسيقية الشعبية والدنيوية ومنها : -

١ - إتصال الغرب بالشرق وإنفتاح أوروبا على دول الجوار من القارات المجاورة خاصة دول حوض البحر الأبيض المتوسط ، وما كان لذلك من آثار هامة تمثلت فى إدخال الآلات الموسيقية الشرقية الأصل مثل :

(العود - السنطور - الربابات - المزامير - الدفوف ... الخ)

إلى جانب النماذج الأولى من آلات - الأورغن - التى إبتكرت فى الإسكندرية، ثم طورها وصنع منها البيزنطيون نماذج ممتازة أهداها الإمبراطور البيزنطى إلى ملوك وأمراء أوروبا ، حيث تم تطويرها وتعديلها بما يناسبهم فنيا وروحيا .

٢ - التطور الحاسم فى تقاليد وأخلاقيات ومُثُل الفرسان والفروسية الأوروبية ، التى تغيرت من الهمجية والبربرية والعنف غير الأخلاقى ، إلى إتباع دستور أخلاقى رجولى كريم يعتمد على الأساليب المهذبة والسلوك الراقى بين الفرسان والنبلاء ، والعناية الفائقة بفنون الشعروالأدب والفن والموسيقى الرفيعة وإنتشارها بين كافة الطبقات الإجتماعية ، بدلا من الإهتمام المطلق بفنون الحرب والقتال وفنون الصيد والسيف الخشنة والهمجية .

ونتيجة لذلك إشتهر من بين مجموعات الفرسان والمحاربين من ذوى المثل الأخلاقية ، العديد من الشعراء والمغنين ، ممن أصبح لهم شأن كبير فى ذلك المجال بين الطبقات الشعبية والأرستقراطيةعلى السواء.

٣ - التطور السريع لإنتشار للغات العامية والدارجة والقومية بين الطبقات المتعالية مثل : الفرنسية والإنجليزية والألمانية والأسبانية والإيطالية ...وغيرها ، خاصة بين الطبقات الأرستقراطية والدينية الرفيعة والمثقفة التى كانت اللآتينية هى لغتهم الرسمية ، مما أدى إلى إزدهار تلك اللغات القومية والوطنية ليصبح لها كيانها الإجتماعى المستقل .

وقد شهدت تلك الفترة بداية الكتابة والإنتاج الأدبى والفنى بتلك اللغات الوطنية ، التى أصبحت هى اللغات الأساسية للأغنيات والملاحم الشعبية والقومية ، وإبداعات وأغانى الشعراء والمغنين الشعبيين المعروفين فى دول اوروبا المختلفة ، خاصة جماعات (التروبادور ، التروفير ، المنسترل ، المينيسنجر وأعوانهم من العازفين على الآلات الموسيقية العديدة المعروفة آنذاك) ، حيث تميزت كل فئة من هؤلاء المغنين والشعراء الجوالين الذين ينتمون إلى دول مختلفة ، بالطابع القومى والإجتماعى والجغرافى المختلف لكل منهم ، وبالتالى الإختلافات فى الطابع والروح والأسلوب ، وهو ما تحتمه الإختلافات الجوهرية والجمالية بين هذه اللغات والنصوص والألحان التى يتغنون بها ، وبالتالى الإختلافات الواضحة بين طبيعة النطق والتقطيع العروضى واللغوى بينها ، مثل الإختلافات فى طريقة النطق والهجاء بين اللغات (الفرنسية ، الألمانية) أو بين (الإنجليزية ، الإيطالية) ، وهو ما يؤثر بشكل مباشر على طبيعة الألحان وتركيبها وأسلوب صياغتها وبنائها اللحنى والمقامى والإيقاعى ، وروحها وطابعها الوطنى والشعبى.

==============================

لذلك نجد أنه من المحتم التحدث عن كل مجموعة من هؤلاء المغنين والشعراء الجوالين فى أنحاء أوروبا فى تلك الفترة على حدة ، ولهم جميعا الفضل الكبير فى إزدهار الموسيقى الأوروبية فيما بعد بشكل عام ، وتطوير الموسيقى الدنيوية والشعبية التى سيصبح لها شأن كبير بعد ذلك .

أولا = التروبادور & الجنجلير

التروبادور ، هم من جماعات الشعراء والمغنين الشعبيين من الطبقة الراقية الذين إنتشروا فى شمال أسبانيا وجنوب فرنسا فى القرن الثانى عشر، وإشتهروا بطابعهم الخاص المتميز الرفيع ، ومن أهم وأشهر جماعات التروبادور الفرنسية

الذين عاشوا فى تلك الفترة ، كان : وليم بواتيه - المتوفى عام ١١٢٧ م ، وقد منحة ملك فرنسا لقب - كونت - تقديرا لفنه ومواهبه الفنية الرفيعة ، وهيمنته إلى مجموعة متميزة من - الجنجلير - أى أعوانه ومساعدوه فى العزف والأداء .

والتروبادور كانوا فى الأصل ينظمون الشعر ويلحنوه ، وغالبا ما كانوا يتركون أداء الغناء والعزف لخدمهم أو أتباعهم وصبيانهم المعروفين بـ. الجنجلير ، الذين يتجولون بين قصور وبلاطات ملوك وأمراء فرنسا وأسبانيا ، ومن مدينة إلى أخرى ينشرون فنونهم وأشعارهم وموسيقاهم ، وقد إمتدت إنشطتهم بعد ذلك إلى كل من أسبانيا والبرتغال وفرنسا .

ولو تيسر معرفة الكثيرعن مجموعات الجنجلير هذة ، لكان من الممكن إكتشاف أهميتهم ، وكيفية إسهاماتهم العملية فى التطور الموسيقى فى تلك الفترة ، حيث أنه من المؤكد أن كثيرا من الأشعار والألحان الناجحة التى قدموها كانت من أعمالهم وإبداعاتهم الخاصة وليست من إنتاج ساداتهم التروبادور ، لأنهم هم الممارسون الميدانيون الفعليون ، وهم الأقرب إلى معرفة أذواق ومطالب وأحاسيس مستمعيهم المباشرين .

وقد تغنى - التروبادور وأتباعهم - الجنجلير - بأشعار وأغانى الحب والمغامرات والقصص الملحمية بألحان شاعرية رقيقة رشيقة مرحة ، وكانت اللغة الفرنسية العامية قد فقدت طابعها الكمى القديم الذى كان يعتمد على طول وقصر زمن المقاطع اللفظية ، (فيما يشبه تفعيلات بحور الشعر العربى وطابعه القائم على طول أو قصر زمن المقاطع الساكنة والمتحركة وبالتالى الطابع الموسيقى لها) منذ فترة ليست بالقصيرة ، وتغير أسلوب الشعر الفرنسى إلى الأسلوب الذى يكتب طبقا للمبدأ الكيفى ، وهو أسلوب يعتمد على مكان الضغوط فى الجملة الموسيقية Accent ، وفى المقاطع اللفظية والصوتية المتساوية بأبعاد محددة كما فى اللغة اللآتينية ، لذلك إكتسب هذا الأسلوب طابعا إيقاعيا ، أضفى بدوره النضارة والحيوية للألحان الموسيقية ، وهو ما كان متناسبا تماما مع طابع الموسيقى الدنيوية الشعبية .

كما كانت ألحانهم تمهد وتتنبأ بأهم تغيير فى الموسيقى الأوروبية فى هذا العصر، عندما إبتعدوا فى ألحانهم تدريجيا عن إستخدام المقامات الكنيسية الخالصة بحرفيتها ، وإستخدموا منها فقط مقامين إثنين منها هما (الأيونيان ، الأيوليان) وإمكانية تصويرهما على أية طبقة صوتية ، ليصبحا معا محورا أساسيا للصياغة الموسيقية الشعبية غالبا إلى جانب المقامات الكنيسية المحورة ، التى أدخلوا عليها بعض التعديلات المتمثلة فى رفع الدرجات السادسة والسابعة أو أيهما ، وخفضهما فى حالة هبوط سير الحركة اللحنية ، خاصة فى مقامى (الدوريان ، الليديان) ، كما تحوّل مقامى (الأيونيان ، والأيوليان) بعد ذلك إلى ما أصبح يُعرف بالمقامين أو السلمين الكبير والصغير (الماجير والمينير) .

وهكذا أضافت هذه الحرّية المقامية والإيقاعية والإبداع التلقائى الإرتجالى روحا جديدة وطابعا جديدا متميزا فى الموسيقى الشعبية ، وهذه كلها عناصر تجديدية وتقدّمية هامة أسهمت بها جماعات - التروبادور وأتباعهم الجنجلير - فى تطوير الفنون الموسيقية بشكل العام .
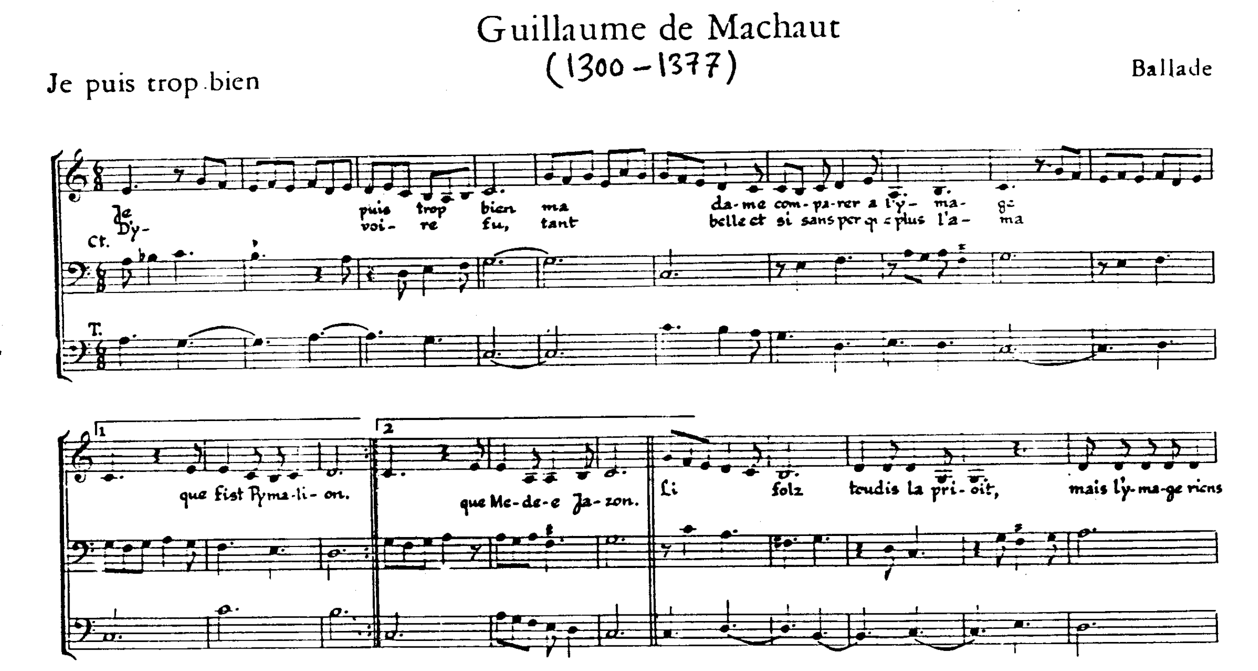
وهناك ما يُؤكد أن جماعات - التروبادور - كانوا يستخدمون نوعا من الهارمونية ، إستنادا إلى ألحانهم وميلودياتهم العذبة الرقيقة الهوموفونية الطابع ، التى تقبل ببساطة المصاحبة الهارمونية الإيقاعية ، هذا إلى جانب الثراء الآلى الكبير لمساعديهم من - جماعة الجنجلير - الذين إشتهروا بقدرتهم وإمكانياتهم الفائقة على العزف الجيد على عدد كبير من الآلات الموسيقية الشعبية والآلات المعروفة والمنتشرة حينذاك .

==============================

ثانيا = التروفير & المنسترل
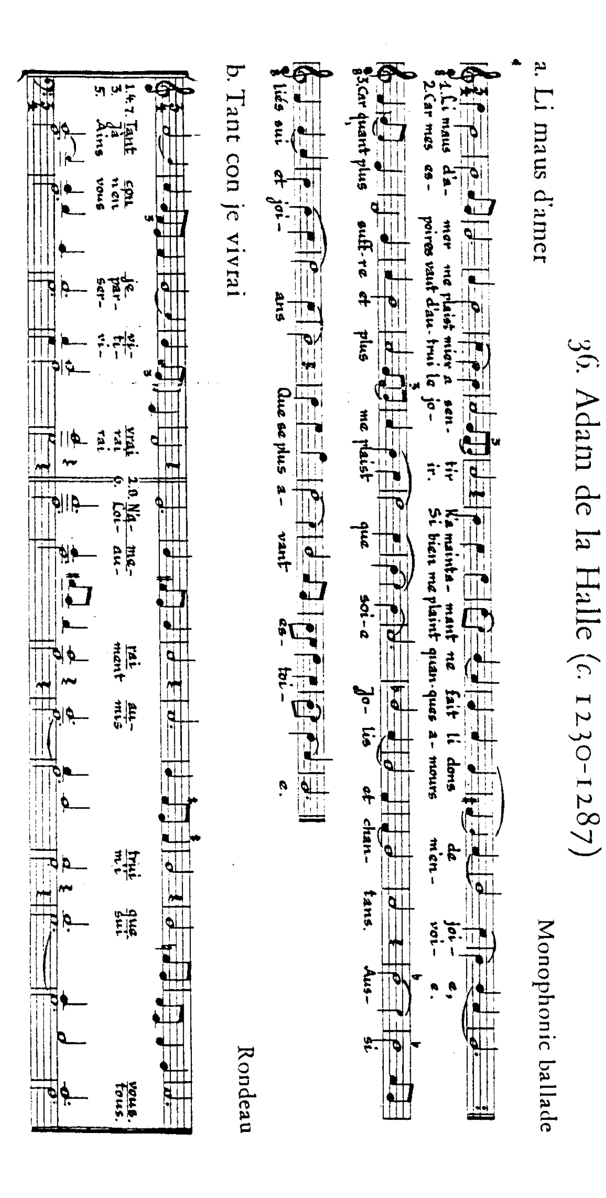
التروفير هم من جماعات الشعراء المغنين الجوالين مثل (التروبادور وأتباعهم الجنجلير) ، ولكن كان ميدان نشاطهم بين شمال فرنسا وإنجلترا ، حيث إنتشروا فى المدن وقصور الملوك والأمراء والأغنياء ، وكانوا كذلك مثل أقرانهم

(117)



Guillaume de Machaut
(1300 – 1377)
Je puis trop bien
Ballade
Je puis trop bien ma dame com-pa-rer a l'y- ma- ge
Dy- voi- re fu, tant belle et si sans per qu'e plus l'a- ma
Ct.
T.
que fist Pyma-li- on.
que Me-de-e Ja- zon.
Li folz toudis la pri- oit,
mais l'y-ma-ge riens

نموذج من أعمال آدم دى لاهال



تغنون بالحب وتمجيد البطولة والشهامة والفروسية ، ولكن بصورة أكثر قتامة وبلغة موسيقية أقل حرفية وفنية ، ولكن كان لهم الفضل فى تطوير أسلوب القصائد الملحمية التى تقوم على التلاوة والإلقاء الشعرى الإيقاعى الموسيقى (الريستاتيف Recitative) لقصص المغامرات والملاحم البطولية والعاطفية .

وكانت بلاطات ملوك وأمراء فرنسا وإنجلترا مراكز لأنشطة مجموعات التروفير فى القرن الثالث عشر ، وبمرور الوقت إلتحق عدد كبير من هؤلاء الشعراء الموسيقيين بخدمة القصور والبلاطات المختلفة بصفة موظفين دائمين ، كما نالهم التقدير والإعتراف بمهاراتهم وفنونهم الرفيعة ، وهو ما دعاهم زيادة فى إضفاء الأساليب الفنية الراقية إلى الإستعانة بالفنون والحرفية الرفيعة للموسيقى الكنيسية وإستعارة ألحانها لإعادة صياغتها بغية تحويلها لأغراضهم فى الموسيقى الدنيوية ، وذلك إما بتغيير نصوصها أو بتغيير طابع آدائها ، ولم يكتفوا بالعمل الترفيهى ، بل بدأوا كذلك يؤلفون الأغانى والموسيقى للرقص والمسرحيات الموسيقية والقناعيات الدينية والدنيوية .

ومن أبرز فنانى التروفير – فى هذه الفترة كان العبقريان الموسيقيان :

(آدم دى لاهـال ، جوليـوم دى ماشـو)

وأتباعهم وصبيانهم ومساعديهم المغنين والعازفين والممثلين من الفنانين الشاملين المعروفين بـ . – المينيسترل – الذين ترجع أهميتهم إلى جهودهم فى تأليف وتلحين المسرحيات التى إعتبرت تأسيسا حقيقيا للدراما الموسيقية الفرنسية ، إلى جانب حياتهم الفنية الحافلة بالتجوال والغناء والعزف وإلقاء الأشعار بين الخاصة والعامة الأرستقراطية والشعبية فى أنحاء أوروبا .

==================================

****

ثالثا = المينيسنجــــــر

المينيسنجـر ، جماعة ألمانية تُقابل كل من جماعات– التروبادور ومعاونيهم فى أسـبانيا وفرنسـا ، والتروفـير– ومعاونيهم فـى كـل مـن فرنسـا وإنجلـترا ، ولفظ المينيسنجـر – يعنى فى الألمانية القديمة (مغنيو الحَب) ٠

ومـن الجدير بـالذكر أن تلـك الجماعـة مـن الفنـانين الشـعبيين الألمـان ، لـم يعتمدوا على معاونين أو أتباع لهم من الموسيقيين ، للقيـام بغنـاء أشـعارهم وعـزف ألحـانهم وهم يتجولـون بيـن أنحـاء ألمانيـا بـدلا منهـم ، بـل يقومـون بـأداء أشعارهم وأغانيهم والعزف بأنفسهم ، لذلك كانوا أكثر شعبية وإنتشارا وشهرة من الجماعـات التى تشبههم فى الدول الأخرى مثل – التروبادور والتروفير – وأعوانهم ومساعديهم كمـا سبق أن أشرنا إليهم ، وذلـك علـى الرغـم مـن أن غالبيـة رؤسـاء جماعـات المينيسنجر – كانوا فى البداية من النبلاء والطبقات المتوسطة ٠

وكانت الآثار الفنية لجماعات التروفير الفرنسـية علـى جماعـات المينيسـنجر الألمانية واضحة فـى البدايـة ، خاصـة عندمـا أخـذوا فـى أول الأمـر ألحـان التروفير الفرنسية ليضعوا عليها نصوصا ألمانية جديدة ، ولكن نشأت بعد ذلك إختلافات هامـة بينـهم وبيـن الجماعـات الفرنسـية ، منشـأها طبيعـة اللغـة الألمانيـة الوسـيطة (التـى سبقت اللغـة الألمانيـة الحديثـة المعروفـة حاليـا) والتـى إحتفظت بالشـكل المقطعـى Syllabic ، وبين طبيعة اللغة الفرنسية وألحانها التى إقتبسها الألمان ، خاصـة بعد أن بدأوا يؤلفون ألحانهم الجديدة ذات الروح والطابع والأسلوب الألمانى البحت ، هذا إلى جانب النزعات الدينية الألمانية المتأصلة فيهم ، وتأثرهم بتعاليم الكنيسة الألمانية وتأثيرها على الموسيقى الدنيوية فى ألمانيا عنها فى فرنسا ، كل ذلك جعل لموسـيقى المينيسنجر طابعا مختلفا عن معاصريهم فى الدول الأوروبية الأخرى٠

وبينمـا كـان الحب والجمـال والطبيعـة مصدرا لإلهـام فنـانى – المينيسـنجر ومحورا لإشعارهم وأغانيهم ، كانت لديهم أيضا إلى حد ما صيغة ألمانية دينية أقرب إلى أسلوب الإنشـاد الدينـى البسيط التركيب إيقاعيـا ولحنيـا ، حيث كانت ألحانــهم

وثيقة الإرتباط بالقيمة الإلقائية للكلمات المُغنّاة ، وهذا ما جعل أغانيهم أقرب إلى الرابسودات منها إلى الأغنيات (الرابسودية : هى قصيدة شعرية مُلحّنة ليست بالقصيرة) مما جعلها تتصف بالطابع الشعبى ، علاوة على النكهة الدينية البطيئة فى نفس الوقت ، وبذلك ساهم – المينيسنجرز – فى وضع جذور وأسس الموسيقى الألمانية التى إزدهرت فيما بعد فى العصور الموسيقية التالية .

==

رابعا = المايسترسنجر

كانت جماعات – المايسترسنجر – فى الحقيقة من الحرفيين والتجار الجوالين بين المدن والقرى الألمانية ، وكانوا يمارسون كتابة الأشعار وتلحينها إلى جانب الغناء والعزف فى فترات الفراغ الطويلة جدا – التى تمر بهم أثناء عبورهم للطرق الطويلة والممرات بين الجبال والوديان والمدن والقرى المتباعدة .

وكانت مجاميع – المايسترسنجر – تفوق جماعات – المينيسنجر – شعبية وإنتشارا ، رغم أن نسبهم فنيا يرجع إليهم ، وإن كانوا يستبدلون الإلهام الفنى والأدبى التلقائى بالإجتهاد والمران العملى الدائم ، وإستنادا إلى المهارة الفنية الفطرية فى صياغة أشعارهم وألحانهم وعزف موسيقاهم .

وقد جعلت جماعات – المايسترسنجر – لنفسها تنظيمات ونقابات مهنية ، وإتحادات تجمعهم وتصون مصالحهم فى مختلف ربوع ألمانيا ، ظلت قوية لعدة قرون حتى تم حلّها رسميا فى نهاية القرن التاسع عشر .

==

==============================

الصيغ الموسيقية الشعبية

كانت موسيقى- التروبادور، التروفير، المينيسنجر، والمايسترسنجر- تتناول مواضيع وقوالب موسيقية مختلفة كثيرا عن قوالب عصرى الفن القديم والفن الجديد، فمنها الأغانى والأناشيد الوطنية والملاحم والقصص الشعبية ، والأهازيج والتراتيل الدينية والمراثى والأغنيات العاطفية وأغانى الرعاة وأغانىالعمل المختلفة، وأغانى الأعياد والمناسبات الإحتفالية والإجتماعية وموسيقى الرقصات بأنواعها ٠

وقد إستخدمت جماعات - التروبادور والتروفير والمينيسنجر والمايسترسنجر- وأعوانهم ومساعديهم من العازفين والمغنين ، عددا كبيرا من الصيغ والألوان الموسيقية الشعبية التى إنتشرت فى تلك الفترة ومن أهمها : -

١ - الكانزو Canzo

الكانزو ، هى صيغة من أهم الصيغ التى قدّم بها - التروبادور- أشهر أغانيهم ، وهى تقوم على النحو التالى : -

= تلحين البيتين الأولين (١ ، ٢) من النص اللغوى على شكل مذهب بعبارة موسيقية أساسية أولى (A) ٠

= إعادة اللحن نفسه مرة أخرى ولكن على نص البيتين (٣ ، ٤) أى (A2)٠

= أما البيتين (٥ ، ٦) فيكونا على لحن جديد تماما (B) ٠

= إذا وجدت نصوص أخرى (٧ ،٨) ، (٩ ، ١٠) ٠٠ الخ ، فيلحن كل بيتين جديدين معا بميلودية جديدة أيضا أى (C) ثم (D) ثم (E) وهكذا ٠

وكان ذلك على النحو الذى يتضح فى الشكل التالى : -

أبيات النص	(١ ، ٢) →	(٣ ، ٤) →	(٥ ، ٦) →	(٧ ، ٨) →	(٩ ، ١٠)
صيغة اللحن	A	A2	B	C	D

٢ - البـــــالاد Ballade

البالاد ، من أهم الصيغ الموسـيقية التـى تـَغنّى بهـا التروفـير ، وهـى تشبه صيغة - الكانزو - فى شكلها الأساسـى ، وإن زادت عليهـا زيـادة طفيفـة تتمثـل فـى الإنتهاء بنص المذهب الأول نفسه الذى لحن بها البيتيـن الأوليـن (١ ، ٢) ، ولكـن بلحن جديد تماما فى الختام ، وبعبارة لحنية خاصة جديدة ، وذلك على النحوالتالى:

نص (١ ، ٢) ← (٣ ، ٤) ← (٥ ، ٦) ← (٧ ، ٨) ← (١ ، ٢)

نحـن A A2 B C D

==========================

٣ - الفيرليــــــه Virelai

كلمة - فيرليه - كتعبـير لغوى تعنـى الشـيئ الـدوّار أو الدائـرى ، أو الـذى يدور ليلتقى بنفس نقطة البداية ، وقد كان لهذا النوع من الصيغ الموسيقية الشـعبية التى إستخدمتها جماعات - التروبادور والتروفير ، تركيبة بنائيـة تقـوم علـى جملـة لحنية خاصة لكـل سـطر مـن أسـطر النـص مهمـا بلـغ عدد أسـطر القصيـدة ، إلا أن أهميتها ترجع إلى أن السطر الأخير يكون على نفس لحـن السـطر الأول ، أى بمثابـة إعادة نهائية للجملة الموسيقية الأساسية وهى المذهب نفسه ، لذلك سُمّيت بالصيغـة الدوّارة أو الدائرية ، لإنها تعود دائما إلى نقطة البداية لتعيدها تماما كما هى ، وذلـك على الشكل التالى : -

---

A → B → C → D → E → F → - - - A .

---

٤ - الرونـــــــدوو Rondeau

كانت صيغة - الروندوو - فى أقدم صورة لها فى القرنين ١٢ - ١٣ ، عبارة عن أغنية يؤديها المشتركون فى الرقصات الدائرية ، حيث يقوم قائد الرقصة وهو المغنى الرئيسى المنفرد عادة بالأداء أولا ، ليردد بعدة الكورس المكوّن من بقية الراقصين ما يغنّيه تماما عندما يشير إليهم ، دون أية إضافة أو تلوين ، سواء أدى اللحن الأساسى كاملا أو أدى جزء منه فقط ٠

لذلك يتركب اللحن الأساسى البسيط للروندوو - الذى يمكن إعتباره بمثابة (المذهب) ، من جملتين أو عبارتين لحنيتين معا (A , B) يكونان وحدة متكاملة ولكن فى البداية يؤدى المغنى المنفرد (القائد) الجزء (A) منها فقط ، كمدخل أو عرض للحن الرئيسى ، ليقوم الكورس وراءه بترديده تماما أى (A) ، ثم يؤدى القائد بعد ذلك الجملة كاملة (AB) ، ليرددها الكورس والمشتركون فى الرقصة كما هى بعده أى (AB) أيضا وهكذا على النحو التالى : -

A	→	A	AB	→	AB	A	→	A	B	→	B .
المغنى		الكورس	المغنى		الكورس	المغنى		الكورس	المغنى		الكورس

ولكن منذ القرن الثالث عشر ، وُجد أنه من الأفضل عرض الفكرة الأساسية الموسيقية أو اللحن كاملا فى البداية ، ليؤدى (المذهب) كاملا بالجملة المركبة (AB) عند الكورس أولا ، كما ينتهون به هم أيضا فى الختام ، أما فى الوسط فإن ما يؤدية المغنى المنفرد يرددة الكورس كما هو تماما ، سواء بالجملة الكاملة (AB) ، أو الجزء (A) أو الجزء (B) فقط ، وذلك على النحو التالى : -

AB → A → A → B → B - AB - AB

الكورس المغنى الكورس المغنى الكورس المغنى الكورس

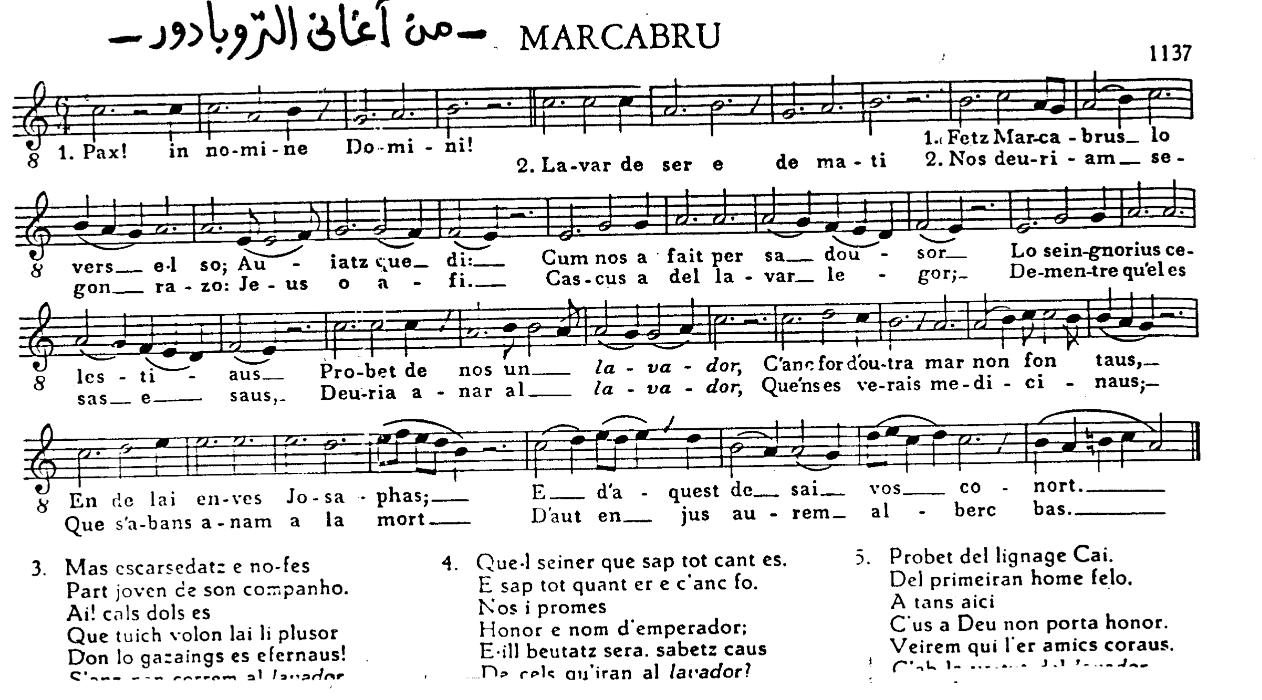
وبناء على ما سبق ، فإنه يمكن تلخيص الخصائص العامة للموسيقى الشعبية الأوروبية فى الفترة بين القرنين ١٢ - ١٤ م ، على النحو التالى ، مع عمل مقارنة توضح الفرق بينها وبين خصائص الموسيقى الكنيسية فى نفس الفترة. لأن خصائص كل منهما تتناقض تماما وبشكل واضح ، مع الخصائص العامة للنوعية الأخرى ، وعلى النحو الذى نبيّنه فى الجدول التالى : -

خصائص الموسيقى الشعبية	خصائص الموسيقى الكنيسية
١- موسيقاها مونوفونية البناء والطابع وليست قائمة على أية أسس بوليفونية أو هارمونية هوموفونية ، إلا إستخدام بعض أنواع تعدد التصويت العفوى ، خاصة فى المصاحبة الآلية .	١- تقوم الموسيقى الكنيسية على البناء والتكثيف اللحنى البوليفونى وإستخدام الكانون والمحاكاة اللحنية بين الأصوات
٢ - لها ميزان واضح يقوم على الإيقاعات والأوزان الشعرية مثل الإيامب والتروخيه ، إلى جانب المصاحبة بالآلات لحنيا ، أو المصاحبة بشكل إيقاعى الطابع ، أو بآلات الطرق مثل الطبول والتامبورين .	٢ - ليس لها ميزان واضح ، وليس لها إيقاع ثابت ولا مصاحبة إيقاعية أو ميزان إيقاعى ثابت أو مصاحبة آلية من أى نوع .

٣ - إستخدمت الموسيقى الشعبية سلالم مشابهة للسلم الكبير أو الصغير ، بينما لم تستخدم المقامات الكنيسية التقليدية، وبذلك مهدت الطريق لمعرفة وإنتشار تلك السلالم فيما بعد .	٣ - تعتمد الموسيقى الكنيسية على المقامات الكنيسية الصافية فقط فى بنائها اللحنى والمقامى .
٤ - كانت الأغنيات تُؤدى بمصاحبة من الآلات أو بدونها أحيانا ، ولكن كان دور الآلة ثانويا يساند الغناء والرقص بعزف ومضاعفة اللحن الرئيسى أو بأداء بعض الهارمونيات العارضة فقط.	٤ - كانت الموسيقى الكنيسية كورالية غنائية بالدرجة الأولى ، والموسيقى الآلية محدودة كموسيقى دينية بآلة الأورغن فقط .
٥ - تستخدم الموسيقى الشعبية أى من الإيقاعات الكنيسية الستّه ، ولكنها تكررها من أول القطعة إلى آخرها فيما يشبه (الدروب فى الموسيقى العربية والشرقية الأصل) .	٥- إستخدمت الكنيسة إيقاعاتها الخاصة ولكن بشكل حُر تماما ، يعتمد على تقطيع النص إلى مقاطع حسب قواعد اللغة اللآتينية ، والإقتصار فقط على التقسيمات الثلاثية البطيئة الطويلة دون الإيقاعات الثابتة المتكررة كالدروب أو الوحدات الإيقاعية المتساوية المتكررة.
٦ - كانت الأغنيات تؤدى غالبا باللغة القومية الوطنية لكل دولة، دون اللغة اللاتينية الأرستقراطية الكنيسية .	٦- تعتمد النصوص الغنائية على اللغة اللآتينية الأرستقراطية ، دون اللغات الوطنية لكل منطقة فى إغلب الأحيان .

LIEDER DER TROUBADOURS
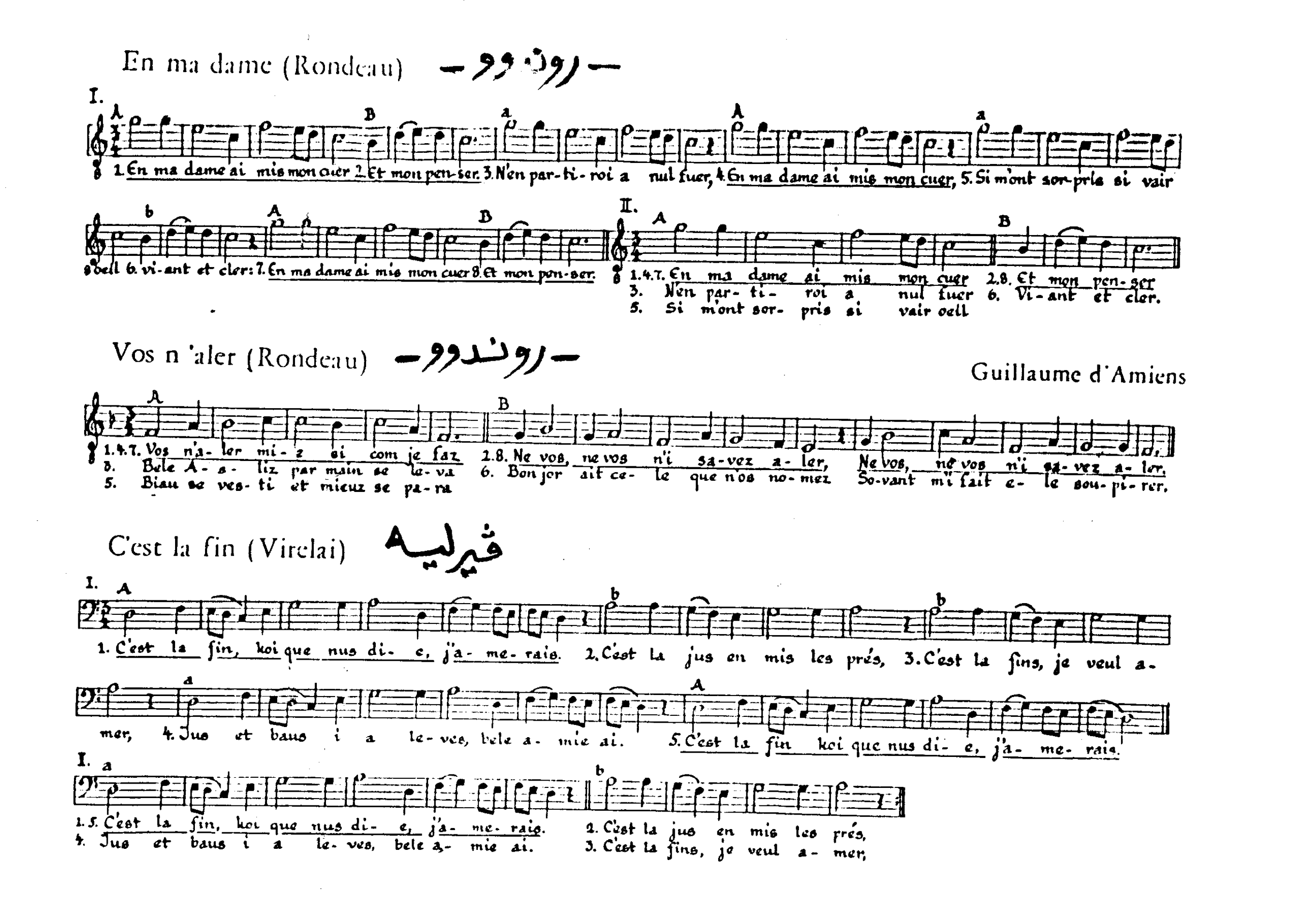
— من أغانى التروبادور — MARCABRU
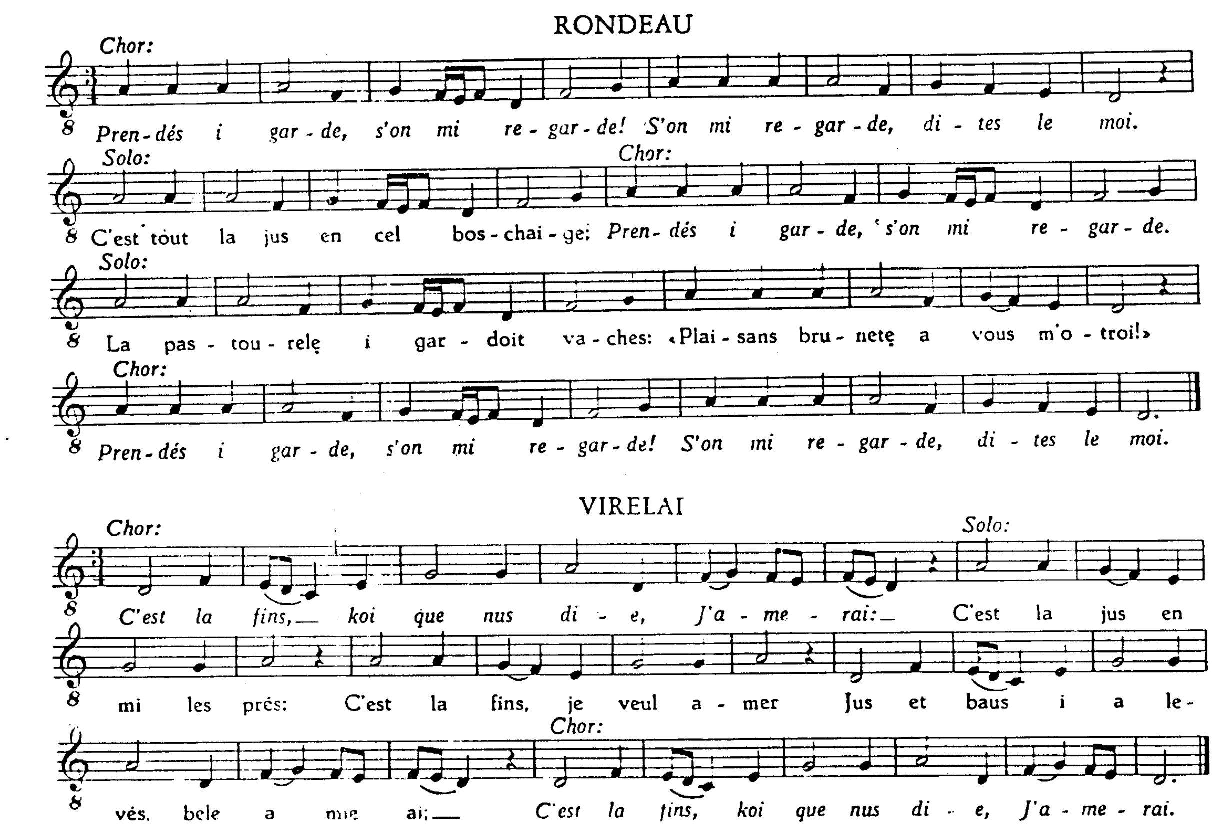


3. Mas escarsedatz e no-fes
Part joven de son companho.
Ai! cals dols es
Que tuich volon lai li plusor
Don lo gazaings es efernaus!

4. Que-l seiner que sap tot cant es.
E sap tot quant er e c'anc fo.
Nos i promes
Honor e nom d'emperador;
E-ill beutatz sera. sabetz caus
De cels qu'iran al *lavador*?
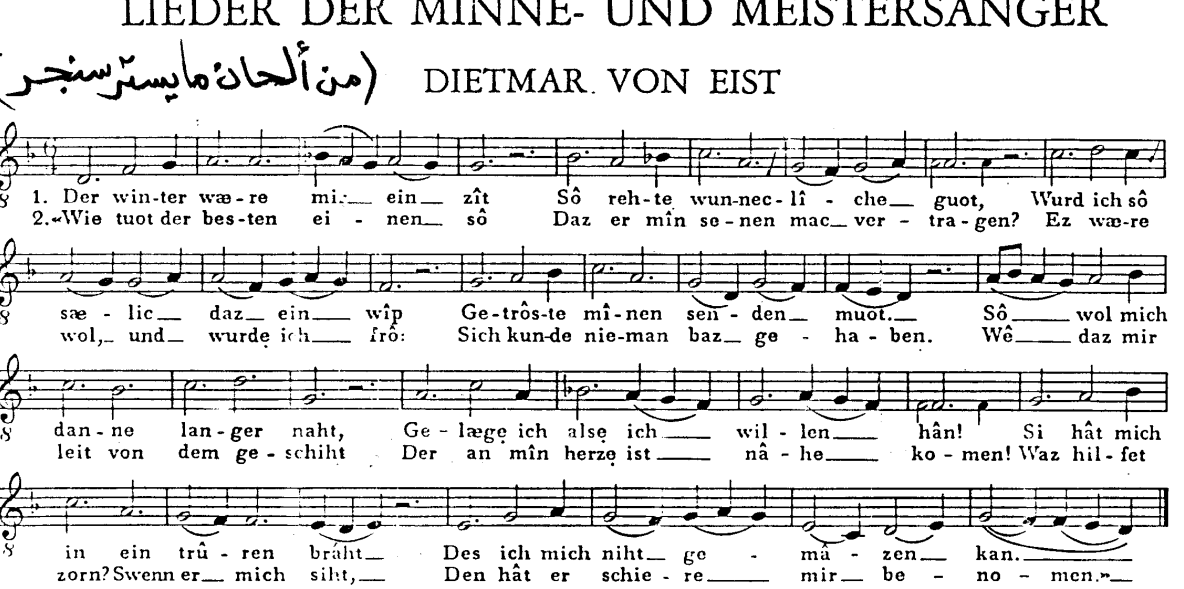
5. Probet del lignage Cai.
Del primeiran home felo.
A tans aici
C'us a Deu non porta honor.
Veirem qui l'er amics coraus.


En ma dame (Rondeau) – روندوو –
I.
1. En ma dame ai mis mon cuer 2. Et mon pen-ser. 3. N'en par-ti-roi a nul fuer, 4. En ma dame ai mis mon cuer, 5. Si m'ont sor-pris si vair
oell 6. vi-ant et cler: 7. En ma dame ai mis mon cuer 8. Et mon pen-ser.
II.
1.4.7. En ma dame ai mis mon cuer 2.8. Et mon pen-ser
3. N'en par-ti-roi a nul fuer 6. Vi-ant et cler.
5. Si m'ont sor-pris si vair oell
Vos n'aler (Rondeau) – روندوو –
Guillaume d'Amiens
1.4.7. Vos n'a-ler mi-z si com je faz 2.8. Ne vos, ne vos n'i sa-vez a-ler, Ne vos, ne vos n'i sa-vez a-ler.
3. Bele A-a-liz par main se le-va 6. Bon jor ait ce-le que n'os no-mez So-vant m'i fait e-le sou-pi-rer.
5. Biau se ves-ti et mieuz se pa-ra
C'est la fin (Virelai) ڤيرليه
I.
1. C'est la fin, koi que nus di-e, j'a-me-rais. 2. C'est la jus en mis les prés, 3. C'est la fins, je veul a-
mer, 4. Jus et baus i a le-ves, bele a-mie ai. 5. C'est la fin koi que nus di-e, j'a-me-rais.
I.
1.5. C'est la fin, koi que nus di-e, j'a-me-rais. 2. C'est la jus en mis les prés,
4. Jus et baus i a le-ves, bele a-mie ai. 3. C'est la fins, je veul a-mer,


RONDEAU
Chor:
Pren-dés i gar-de, s'on mi re-gar-de! S'on mi re-gar-de, di-tes le moi.
Solo:
C'est tout la jus en cel bos-chai-ge:
Chor:
Pren-dés i gar-de, s'on mi re-gar-de.
Solo:
La pas-tou-relę i gar-doit va-ches: «Plai-sans bru-netę a vous m'o-troi!»
Chor:
Pren-dés i gar-de, s'on mi re-gar-de! S'on mi re-gar-de, di-tes le moi.
VIRELAI
Chor:
C'est la fins, koi que nus di-e, J'a-me-rai:
Solo:
C'est la jus en mi les prés: C'est la fins, je veul a-mer Jus et baus i a le-vés, bele a me ai;
Chor:
C'est la fins, koi que nus di-e, J'a-me-rai.

LIEDER DER MINNE- UND MEISTERSÄNGER

(من ألحان مايستر سنجر) DIETMAR. VON EIST



Troubadours

Pax in nomine (Vers) — من ألحان التروبادور — Marcabru (d. c. 1150)

1. Pax in no-mi-ne Do-mi-ni! Fetz Mar-ca-brus los motz e'l so. Au- jatz que dit: Cum nos a fait, per sa dous- sor, Lo
5. Probet de li-gnat-ge Ca-i Del pri-meiran ho-me fel- lo, A tans ais-si C'us a Dieu no por-ta ho- nor. Vei-

Seingno-rius ce- le- sti- aus Pro-bet de nos un la- va-dor C'anc fors ou-tra-mar non fon taus En de lai de-ves
rem qu'ill er a- mics co- raus Cab la ver-tut del la- va-dor Nos se- ra Jhe-sus co- mu- naus, E tornem los gar-

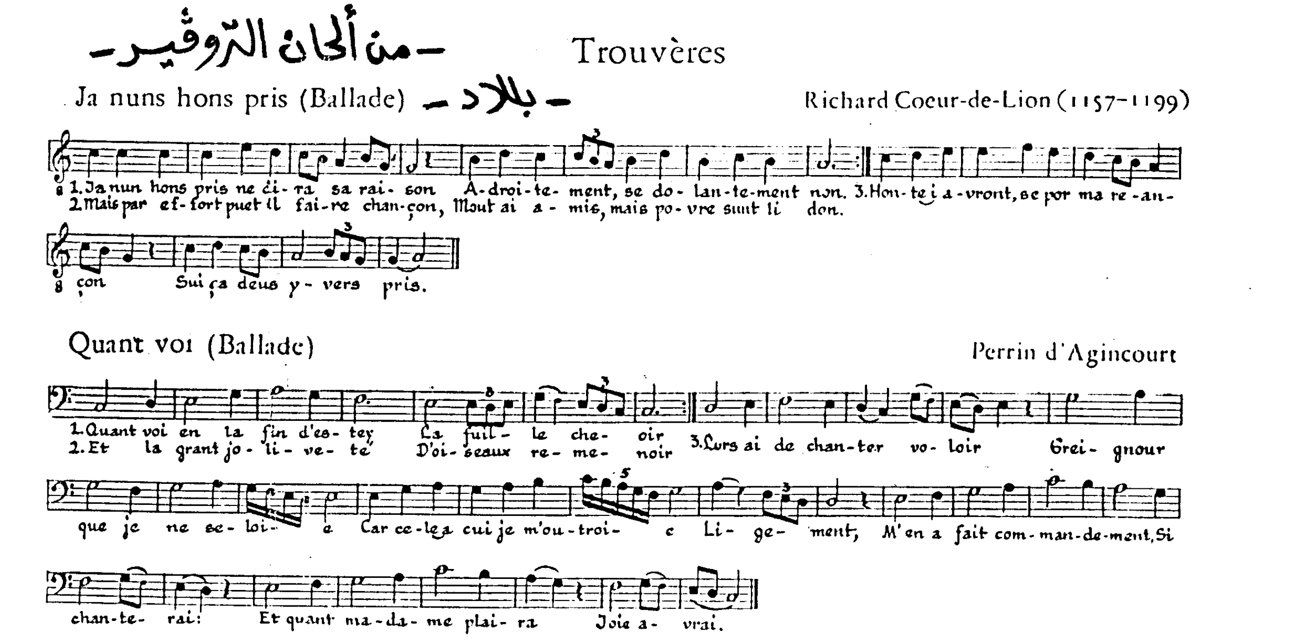
Jo- sa- phas, E d'a- quest de sai vos co- nort.
ssos a- tras Qu'en a- gur cre-zon et en sort.

Be m'an perdut (Canzo) — كانزو — Bernart de Ventadorn (d. 1195)

Be m'an per-dut lay en- ves Ven- ta- dorn Tuih mei a- mic pos ma do- na no m'a- ma.
Non ay ra- zon que ieu ia mays lai torn Tant es vas mi bra-va e nos re- cla- ma.

Tot iorn me fai sem-blan i- rat e morn Car en s'a-mor mi de- lieg em so- jorn E de res als nos ran-

cu- ra nis cla- ma.



- من ألحان التروفير -
Trouvères
Ja nuns hons pris (Ballade) - بلاد -
Richard Coeur-de-Lion (1157-1199)
1. Ja nun hons pris ne di-ra sa rai- son A-droi-te- ment, se do- lan-te-ment non. 3. Hon-te i a-vront, se por ma re-an-
2. Mais par ef-fort puet il fai-re chan-çon, Mout ai a- mis, mais po-vre sunt li don.
çon Sui ça deus y- vers pris.
Quant voi (Ballade)
Perrin d'Agincourt
1. Quant voi en la fin d'es- tey La fuil- le che- oir
2. Et la grant jo- li- ve- té D'oi- seaux re- me- noir
3. Lors ai de chan-ter vo- loir Grei- gnour
que je ne se- loi- e Car ce-le a cui je m'ou-troi- e Li- ge- ment, M'en a fait com-man-de-ment, Si
chan-te- rai: Et quant ma-da- me plai- ra Joie a- vrai.

الفصل السابع

المدارس والأساليب الموسيقية

الأوروبية بين القرنين ١٥ - ١٧

المدارس والأساليب الموسيقية الأوروبية المختلفة فى عصر النهضة

منذ القرن الرابع عشر ، إتسعت دائرة النشاط الموسيقى فى أوروبا ، ولم يعُد الإنتاج الموسيقى الرفيع قاصرا على الكنيسة وحدها ، بل بدأت تنشط فيما بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر ، حركة واسعة فى التأليف والنشاط الموسيقى عامة فى مناطق مختلفة من أوروبا ، قام بها عدد من الموسيقيين ممن كانت لهم علاماتهم وآثارهم الهامة فى تاريخ التطورالموسيقى ، خاصة فى إنجلترا وهولندا وبلجيكا وإيطاليا وفرنسا وأسبانيا ... الخ .

وقد قام هؤلاء الموسيقيون بمحاولات عديدة فى مجال الموسيقى الدينية والدنيوية ، وكان للإنتاج والإبداع الفنى لكل مجموعة متوحدة منهم فى الأسلوب والطابع والموقع الجغرافى ، لونا خاصا جعل المؤرخون يُطلقون عليهم وعلى كل مجموعة منهم يتميزون بأسلوب ومنهج واحد إسم ...مدرسة .

وكانت الأسباب والنتائج التى ساعدت على حركة التطور السريعة تلك ، عوامل عديدة منها ما يلى :

١ - تأسيس الكنائس والكاتدرائيات الخاصة والملكية فى العواصم والمدن الكبيرة على يد الملوك والأمراء ، وما تبعها من تكوين فرق الكورال والمنشدين ، وتعيين أشهر وأجدر القادة والعازفين والمغنين الإنفراديين وأهم المؤلفين والمبدعين الموسيقيين ، تقليدا منهم لفرق الكورس البابوية فى روما ، وما ترتب على ذلك من دفع حركة النشاط الموسيقى المتطوّر فى أنحاء دول أوروبا .

وقد أتاح ذلك للموسيقيين الأوروبيين بمختلف إتجاهاتهم ونوعياتهم سواء كانوا مؤلفين أو عازفين أو مغنين أو قادة على إختلاف جنسياتهم الأوروبية ، فرصا للتدريب والمران والإتقان والدراسة المدققة . فى محاولة

لإثبات الذات والحرص على الوظيفة الممتازة فى البلاطات والقصور الملكية وغيرها مع الكسب المادى الجيد والمعيشة الطيّبة ، مما كان له أثره المباشر فى مسار التطور الموسيقى السريع ، بعيدا عن تزمت الكنائس الكبيرة وتعاليمها الصارمة وسيطرة رؤسائها .

٢ - ظهور الروح القومية والوطنية بين الدويلات الأوروبية ، وما ترتب علية من وضوح التفرقة بين أساليب وطابع كل مدرسة من المدارس الموسيقية تلك ، تبعا للإختلافات التى تحتمها الظروف البيئية والجغرافية والسياسية واللغوية والشعبية لكل منها ، خصوصا بعد أن توثقت عرّى الصداقة بين الموسيقيين فى البلد الواحد والمنطقة الواحدة ، وهذا ما جعل بعض المناطق أو الدول التى ظهرت بها بعض الشخصيات الموسيقية الهامة ، داعية إلى التقدم الموسيقى أكثر من غيرها ، ولها تفوّقها وإسمها وشهرتها ، بينما لا تبدو فى بعض المناطق الأخرى من أوروبا نشاطات موسيقية ذات أهمية .

٣ - تجمّع الأنشطة الفنية والموسيقية المختلفة الطابع والأسلوب فى مراكز هامة من أوروبا مثل : (روما - لندن - باريس - هامبورج - مدريد) وغيرها ، وما ترتب عليه من إتساع الآفاق والفرص المتاحة لعباقرة وكبار الموسيقيين فى ذلك الوقت لكى يثبتوا وجودهم ، وهو ما سوف يتضح بعد ذلك ، ونجد منهم من سيسيطرون على حركة التطور الموسيقى .

==============================

ومن أهم مراكز الأنشطة الموسيقية الأوروبية منذ القرن الرابع عشر حتى القرن السابع عشر ، التى شكلت مدارس لها طابعها وأسلوبها المتميز الواضح ، كانت المدارس ذات الأساليب والمناهج الموسيقية الخاصة التالية : -

أولا - المدرسة الإنجليزية الأولى

فى أوائل القرن الخامس عشر ، ظهر تجمّع موسيقى بين المؤلفين الإنجليز فى مجموعتين تحملان عناصر مشتركة ، رغم أن إحداها كانت تعمل فى لندن ، بينما

تعمل الأخرى فى مناطق أوروبية مجاورة ، ومن أهم ممثلى تلك المدرسة كان : -

جون دُنستابل John Dunstable

جون دنستابل (١٣٧٠ - ١٤٥٣) ، هو زعيم تلك المدرسة ويقال أنه إنتقل ليعمل فى فرنسا فترة ليست قصيرة ، وكانت له جرأته فى إستخدام المتنافرات بما لم يسبقه إليه أحد ، وإقتصر إستخدامه للمتنافرات خاصة على النبر القوى ، وهو ما يصطلح عليه بـ. التأخير Retarding ، والنوتات المرورية Passing Note بدلا من إستخدامها على النبر الضعيف بين المتوافقات فقط ، كما كان معروف ومستخدم قبل ذلك ، إلى جانب أسلوبه المتميز فى إستخدام السادسات والثالثات فى ذلك الوقت ، وعدم إستخدامها كمتوازيات طويلة فقط كما كان متبعا من قبل ، كما كان له ولزملائه الفضل فى تأليف عدد من القطع التى تعتمد على الحبكة الموسيقية والقواعد المتماسكة والصياغة الفنية الدقيقة .

وبعد موت - دنستابل ، لم يعُد للموسيقى الإنجليزية شأن كبير يذكر حوالى قرن كامل من الزمان ، لم تقم فيه للموسيقى الإنجليزية قائمة ، ولكن بعد ذلك بدأت مناهج وأساليب المدرسة الفلمنكية (منطقة الأراضى الواطئة فى شمال غرب أوروبا) تنتشر فى إنجلترا ويقبلها الإنجليز، وهكذا خبت زعامة المدرسة الأولى الإنجليزية ، وتخلت عن مكانتها تقريبا للمدارس الأوروبية الأخرى.

==============================

ثانيا - مدرسة الأراضى الواطئة

تشمل المدرسة الموسيقية الفلمنكية هذه ، الإبداع والإنتاج الموسيقى لدول شمال غرب أوروبا المعروفة بالأراضى الواطئة مثل : (بلجيكا ، هولندا ، ولوكسمبرج وغيرها) وقد حمل رجالها تقاليد عصر الفن الجديد فى بداية القرن الخامس عشر ، وكان لهم نشاطا موسيقيا قويا أثروا به على المدارس الموسيقية الأخرى خصوصا فى إيطاليا وفرنسا ، نظرا لسفرهم الدائم عبر فرنسا وإنتقالهم إلى روما والإقامة والدراسة بها ، ويعتبر - جوليام دوفاى - ومن بعده تلاميذه ، زعيم

تلك المدرسة والممثل لروح وأسلوب موسيقييها ، رغم أنه أقام فى فرنسا فترة طويلة للدراسة والعمل ٠

١ - جوليام دوفــاى Guillaume Dufay

تنقسم أعمال جوليوم دوفـاى (١٤٠٠ - ١٤٧٣) إلـى مرحلتيـن هـامتين ، الأولى منذ أن كان صبيا يعمل فى كورس كاتدرائية بلدته (كامبريه) ، ثم رحيله إلى روما فى إيطاليا ، للدراسة والعمل فى الكورس البابوى ، ثم رجوعه إلى بلدتـه ثانيـا عام ١٤٣٧ ، وهذه الفترة تمثل بالنسبة له وللموسيقى الفلمنكية عامة تقدما ضئيلا فى طابع وأسلوب عصر الفن الجديـد - الآرس نوفـا - الـذى كـان لا يـزال بـه طـابع الجفاف الميلودى الذى يوحى بالخشونة والتنافر ٠

أما الفترة الثانية والهامة فى حياة - دوفــاى - الفنية ، فكانت عند عودتـه لزيارة فرنسا وتأثرة بأعمال الإنجليزى - دنستابل - الذى كان يعمل هناك فى باريس فـى نفـس الوقت ، وهنـاك أصبحت ألحانـه ليّنـة منسـابة ، إلـى جـانب إسـتخدامه للهارمونيـات الصافيـة رغـم إستخدامه للخامسـات المتواريـة والأوكتافـات الخاويـة ، وإستخدام الكانون والتتابع والمحاكاة اللحنية ، وبذلك وضـع إحـدى علامـات الطريق نحو تطور مؤلفة (الفيوج) فيما بعد ٠

٢ - يـوهانـز أوكيجيــم Johannes Ockeghem

تتبـع - أوكيجيم - الفلمنكـى الأصـل (١٤٢٠ - ١٤٩٥) خطـوات أسـتاذة ومعلمه - دوفـاى ، وقد إنتقل - أوكيجيم كذلك إلى روما للدراسـة والتدريـب والعمـل حيث ظل بها إلى أن توفى ، وقد كانت إهتماماته تنحصر فـى حـل المشـاكل التكنيكيـة فـى التـأليف والبنـاء الموسـيقى فـى مؤلفاتـه خاصـة للكـانون والفوجـا - وإسـتخدام إمكانية تكبير وتصغير وإنقلاب الجمل والتيمات الموسيقية ٠

وبذلـك إسـتطاع مـن خلفـه مـن تلاميـذة إسـتخدام تلـك الأسـاليب الموسـيقية بحرفيـة وبمقدرة فنية ، بما زودهم به أستاذهم - أوكيجيم - من تجاربه وخبراته فـى حقل البوليفونية ، وهو ما أكّد أهميته كمعلم وموجه وحرفى موسيقى عظيم ٠

Early Fifteenth Century

John Dunstable (*c.* 1370-1453)

O rosa bella

Accompanied song

[instrumental]

Ct.

T.

O ro-sa bella, o dolce a-

Johannes Ockeghem
(1420–1495)

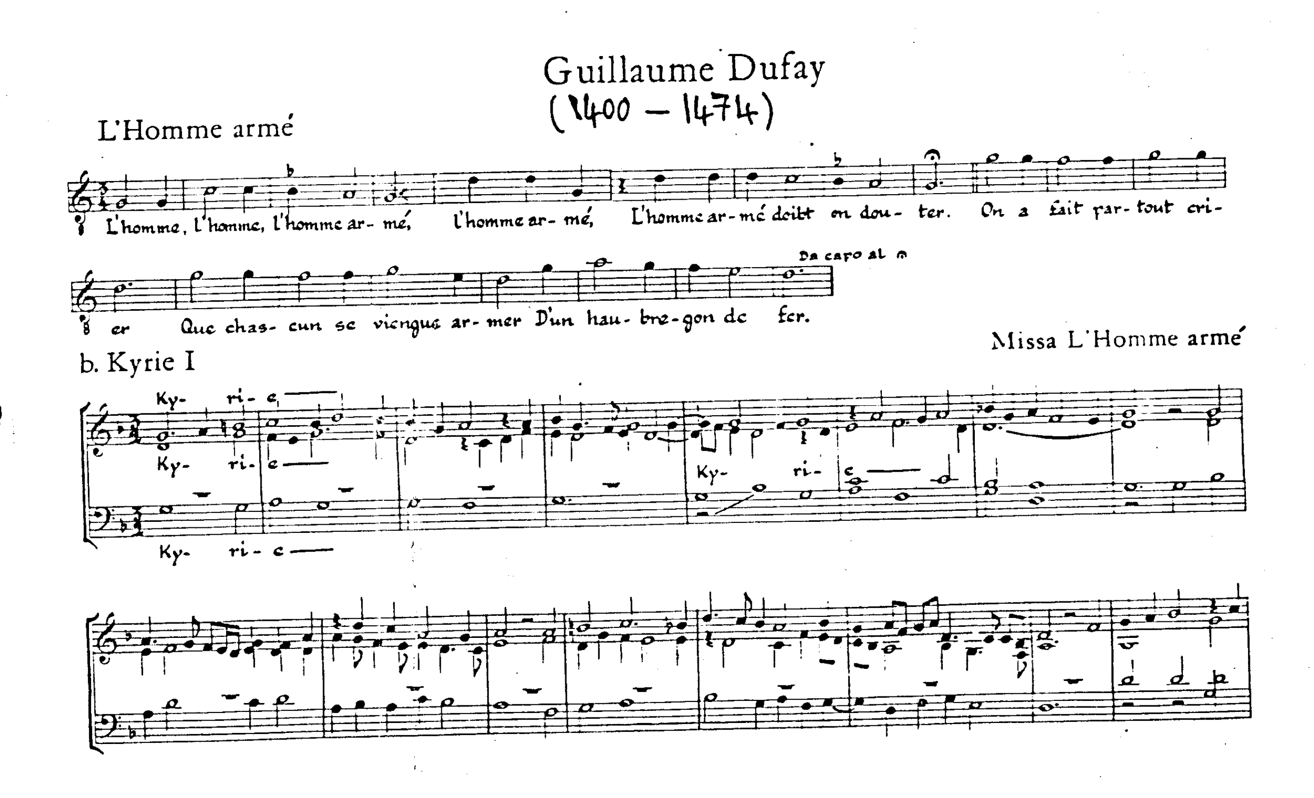
Ma maîtresse   فيرليه   Virelai

T.
Ct.

1. 5. Ma maistresse et ma plus grant amye, De mon desir la mortelle ennemye, Parfaite en biens s'onques maiz le fut femme, Celle seule de qui court truit et fame D'e-

4. Incessament mon dolent cuer larmye, Doubtant qu'en vous pitié soit endormye, Qui ja ne soit, ma tant amée dame; Maiz s'ainsy est, si malheureux me clame Que

Guillaume Dufay
(1400 – 1474)



أما أهم إضافات – أوكيجيم – فكانت فى مجال التونالية التى يمكن تصويرها على أية درجة ، وهو ما كان يُعدُ خروجا على تقاليد المقامات الكنيسية الموروثة الثابتة منذ حوالى الف عام قبل ذلك .

كما إستعمل – أوكيجيم بحريّة الألحان الثابتة **Cantus firmus** المأخوذة من الأغانى الشعبية ، بدلا من ألحان التراتيل الكنيسية الجريجورية القديمة فى أعماله ، وكانت هذه بداية هامة لتقاليد جديدة إتبعها الموسيقيون فيما بعد ، بصورة أثارت سخط وثورة رجال الكنيسة والمتزمتين التقليديين .

٣ – جوسكان دى بريه Josquin des Pres

جوسكان دى بريه (١٤٥٠ – ١٥٢١) ، هو أيضا من أصل فلمنكى ولكنه تعلم فى إيطاليا ، ولكنه عاد ليعمل ويستقر فى باريس بعد ذلك ، وهو يعتبر أيضا من تلاميذ – أوكيجيم – وممن ساروا على نهجه وخطاه ، وأعماله تثبت مدى التقدم التكنيكى فى الكتابة البوليفونية فى القرن الخامس عشر .

وإذا كانت البوليفونية المبكرة قد ساهمت فى كبت ومنع الموسيقى من إستخدامها فى مباشرة أهم وظائفها كأداة تعبيرية ، فإن أعمال – جوسكان دى بريه فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر ، وطدت الإحساس بالقيم الهارمونية حيث لم تعد الهارمونية هى التوافق فقط ، بل أصبحت لها وظيفة أخرى هى إستخدام التوافق والتنافر معا ، لخلق نشاط هارمونى مُركّز يجعل من تلك القيمتين معا (التوافق والتنافر) ، مجالا أكبر لإضافة أجواء تعبيرية فى أعماله الدينية من نوعية (القداسات ، الموتيت) ، وأيضا فى أعماله الموسيقية الدنيوية خاصة فى الأغانى الفرنسية المعروفة بـ. الشانسون ، رغم أن طابعها البوليفونى كان من تلك النوعية التى تستخدم فى الموسيقى الدينية ، إلا أنها أكثر خفة وحيوية وتتنبأ بروح ومنهج – المادريجالات – البوليفونية التى ستنتشر بعد ذلك فى القرن السادس عشر .

لذلك يعتبر – جوسكان – بحق مؤلف موسيقى تقدمى متطور ، كما غلبت على أعماله الصنعة الفنية الجيدة التى ترضى الأذن الحديثة فى ذلك الوقت ، حيث

Josquin des Près
(1450–1521)

Faulte d'argent

Chanson
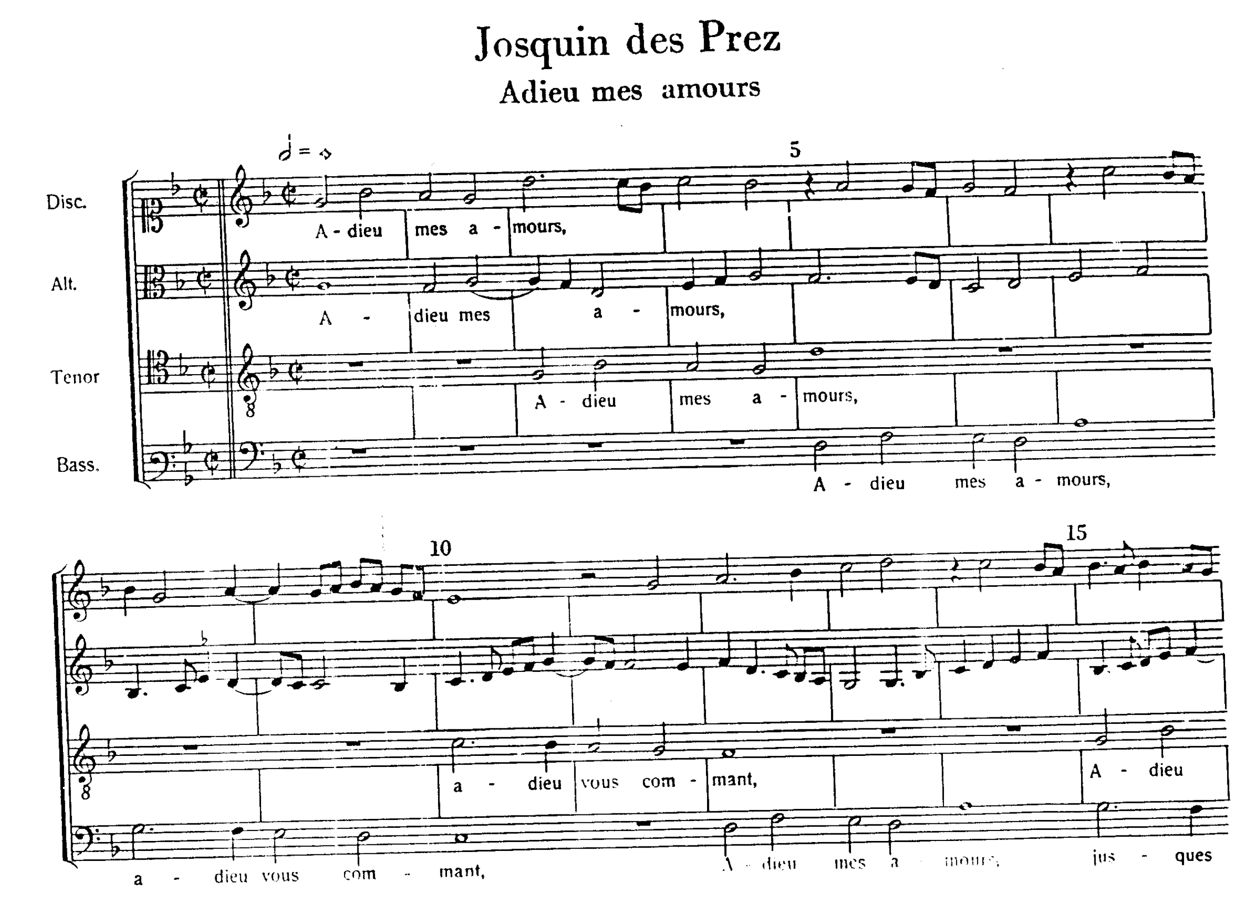
Superius
Faul - te d'ar - gent, c'est dou - leur non pa - reil -

Contratenor
Faul - te d'ar - gent, c'est

Tenor
Faul - te d'ar - gent, c'est dou - leur non pa - reil - te, c'est dou - leur

Quinta pars

Bassus
Faul - te d'ar - gent, c'est dou - leur non pa - reil - te, Faul - te d'ar - gent, c'est dou - leur non pa -


Josquin des Prez
Adieu mes amours
Disc.
Alt.
Tenor
Bass.
5
10
15
A - dieu mes a - mours,
A - dieu mes a - mours,
A - dieu mes a - mours,
A - dieu mes a - mours,
a - dieu vous com - mant,
A - dieu
a - dieu vous com - mant,
jus - ques

أنها كانت قائمة على أساس فنى وتكنيكى مُحكم ٠

وما أن حل القرن السادس عشر ، حتى كانت قد إنتشرت فى كل ربوع أوروبا ثمار ومبادئ المدرسة الفلمنكية ، رغم أن رجالها كانوا يعملون فى فرنسا وإيطاليا ، وبدأت بعد ذلك المحاولات الكثيرة لتكييف الأسلوب والمنهج الفلمنكى ، وتعديله بما يتناسب مع ظروف وروح كل منطقة أوروبية سارت على نهجها ، لتصبح بعد ذلك مدرسة وأسلوبا جديدة فى حد ذاته ٠

وقد إنتشر تلاميذ المدرسة الفلمنكية ، فى كل من أسبانيا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا ، حيث عمل معظمهم بأسلوبها بعد أن تأثروا بها ، ليؤثروا هم بالتالى على موسيقييها ، ليشتهروا هم كذلك كأساتذتهم فى تلك الفترة بين نهاية القرن الخامس عشر ومنتصف السادس عشر ٠

==============================

ثالثا - المدرسة الفرنسية

لم يكن للفرع الفرنسى لمدرسة الأراضى الواطئة ، ولا لمن هم من الفرنسيين قلبا وقالبا أهمية كبيرة فى القرن السادس عشر ، هذا بالمقارنة بالفرع الإيطالى أو الفرع الإنجليزى للفلمنكيين ، فقليل منهم يعدّوا من البارزين نوعا مثل : - كلود جودميل Gaudimel ، ولكن يمكن القول بأنهم لم يضيفوا شيئا جديدا له أهميته فى تاريخ التطور الموسيقى الأوروبى فى ذلك القرن ٠

==============================

رابعا - المدرسة الإيطالية

فى أوائل القرن السادس عشر ، أصبحت إيطاليا مركزا هاما للنشاط الموسيقى الأوروبى ، وكانت فرقة الكورس البابوى التابعة لمقر البابا بالفاتيكان فى روما ، تجذب أنظار وأفندة الموسيقيين من كل أنحاء أوروبا ، فهناك المقر الدائم للدراسة والتدريب الفنى والعملى ، والخبرة الموسيقية الرفيعة المستوى للوافدين إلى روما التى أصبحت مركزا ومحطا للموسيقيين من كل مكان فى أوروبا ، وخاصة من

فرنسا وإنجلترا وأسبانيا وألمانيا ودول الأراضى المنخفضة الفلمنكية لحوالى قرنين من الزمان ، حيث كانت مقرا ومركزا للموسيقى الدينية الكنيسية .

وفى نفس الوقت كانت - فينيسيا هى مركز الطباعة الموسيقية فى إيطاليا ، لذلك إجتذبت هى الأخرى الموسيقيين والمؤلفين من دول شمال أوروبا والدول الفلمنكية الذين رحلوا إليها أيضا وتمركز بعضهم بها ، إلى أن يعودوا إلى بلادهم أو المناطق الأوروبية الأخرى ، بعد أن يتعلموا ويعملوا بها لفترة قد تطول أو تقصر .

ومن أهم المؤلفين الموسيقيين الذين قامت المدرسة الإيطالية فى أول الأمر على أكتافهم ، خاصة من مؤلفى وأساتذة الأراضى الواطئة ، وكانت لهم أهميتهم فى تاريخ تطور الموسيقى فى تلك الفترة فى إيطاليا كان كل من : -

١ - أدريان فيللايرت Adrean Willaert

كان - فيللايرت يُعدّ أهم موسيقى عرفته أوروبا بعد وفاة أستاذه الذى علّمه أصول علوم وفنون الموسيقى - الأب جوسكان دى برية ، فقد وصل فيللايرت - إلى روما دارسا عام ١٥١٦ ، وتدرج بسرعة حتى كان تعيينه رئيسا لأكابيللة كورال كاتدرائية - سان مارك - فى مدينة فينيسيا (البندقية) عام ١٥٢٧، وهى الفترة الذهبية التى أصبحت فيها الفرقة فى أزهى عصورها ، وهناك إجتذب إليه العديد من التلاميذ من شتى أنحاء أوروبا .

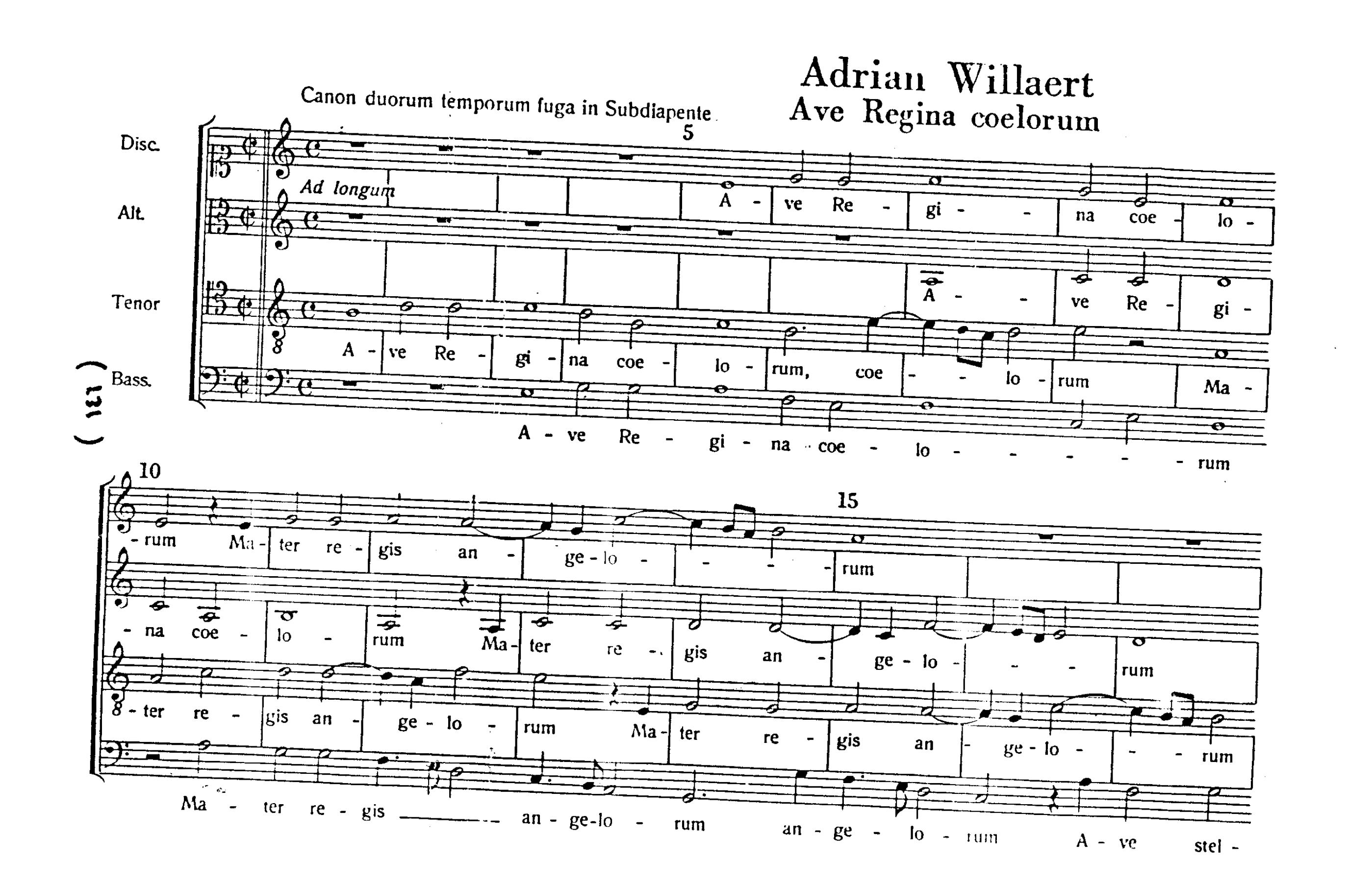
ويعتبر - فيللايرت من أول من إهتموا بكتابة الكثير من المادريجالات ، وتعتبر مؤلفاته منها من النماذج الممتازة لهذه النوعية من التأليف الكورالى البوليفونى ، وهذه النوعية ستصبح لها أهميتها الفنية فيما بعد فى عصر الباروك .

==========================

٢ - أورلاندو دى لاسو Orlando di Lasso

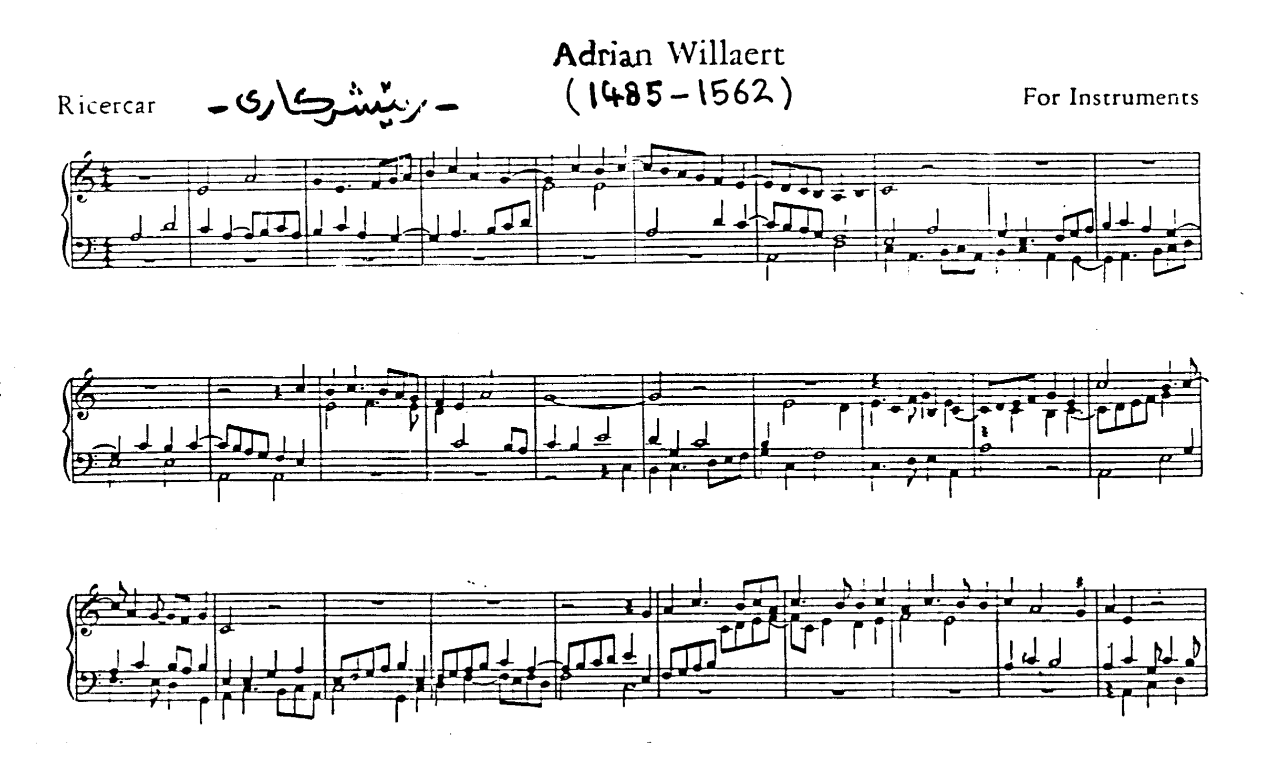
جاء - اورلاندو دى لاسو - مثل زملائه من بلجيكا إلى روما للدراسة والتدريب ، وبعد فترة من العمل الجاد والمران المتواصل ، تفوق فى عمله حتى إستدعوه ليعمل رئيسا لأكابيللة بلاط ملك - بافاريا فى ألمانيا .

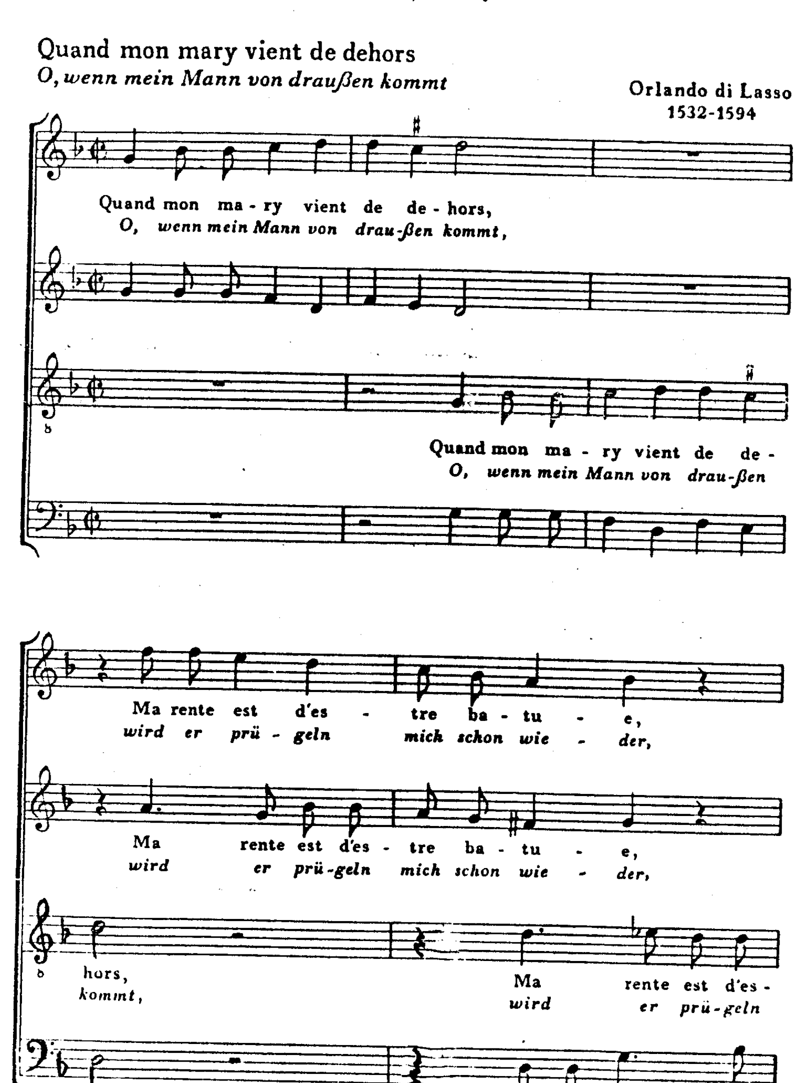
Adrian Willaert
Ave Regina coelorum



Adrian Willaert
(1485-1562)

Ricercar - ريتشركاري - For Instruments




Quand mon mary vient de dehors
O, wenn mein Mann von draußen kommt
Orlando di Lasso
1532-1594
Quand mon ma - ry vient de de - hors,
O, wenn mein Mann von drau-ßen kommt,
Quand mon ma - ry vient de de -
O, wenn mein Mann von drau-ßen
Ma rente est d'es - tre ba - tu - e,
wird er prü - geln mich schon wie - der,
Ma rente est d'es - tre ba - tu - e,
wird er prü-geln mich schon wie - der,
hors,
kommt,
Ma rente est d'es -
wird er prü-geln
Ma rente est d'es -
wird er prü - geln

Giovanni Gabrieli (1557-1612)

In ecclesiis

موتيت

Motet with Organ and Instruments

Soprano I.

In ec-cle- si- is be-ne-di-ci-te Do-mi-no, be-ne-di- ci-te Do- mi- no.

Organ

Chorus II

Al- le-

Al-le-lu-ia, Al-le-lu-ia Al- le- lu- ia.

Tenor I.

In om- ni lo-

Al- le- lu- ia.

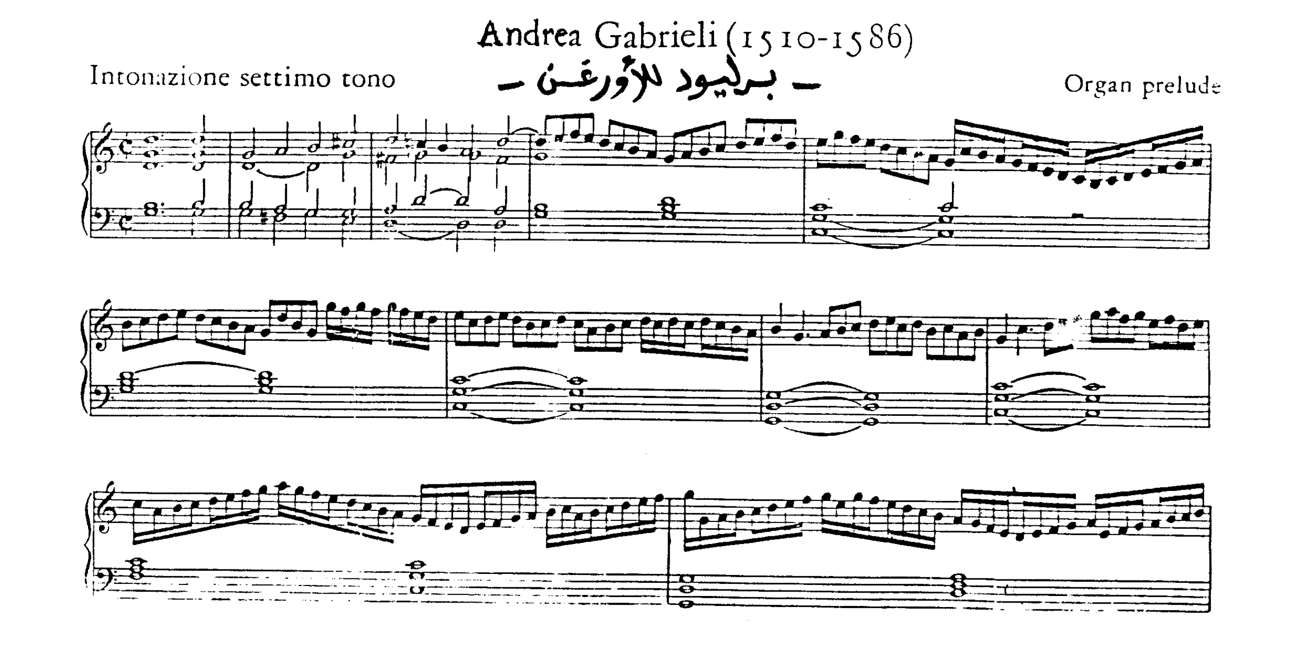
Organ.

lu-ia, Al-le-lu-ia,

Al- le- lu- ia.

Al- le- lu- le-lu- ia.

Al- le- lu- ia.


Andrea Gabrieli (1510-1586)
— برليود للأورغن —
Intonazione settimo tono
Organ prelude

ولأن - أورلاندو دى لاسو - كان موسيقيا متعدد المواهب والإتجاهات ، فقد كتب الكثير من مقطوعات - الشانسون ، وهى من الأغنيات الفرنسية الدنيوية ، التى تقابل المادريجالات الدنيوية الإيطالية ، إلى جانب إستخدامه للبوليفونية البالغة الزخرفة فى أعماله من القداسات ، والأعمال الدينية الأخرى التى تتطلبها طبيعة عملة الدينى والدنيوى على السواء .

==============================

أما أهم المؤلفين الموسيقيين الإيطاليين الحقيقيين (من الإيطاليين أنفسهم) الذين أصبحوا بعد ذلك من أعمدة المدرسة الموسيقية التى إزدهرت فى مدينه البندقية الإيطالية (فينيسيا) ، وكانوا أيضا ولأول مرة فى إيطاليا ، همزة الوصل بين موسيقى نهايات فترة العصور الوسطى ، وبدايات العصر الموسيقى التالى وهو عصر الباروك ، حيث إزدهرت الموسيقى الإيطالية بشكل عام .

ومن الموسيقين الإيطاليين الذين حملوا عبء هذا التطور الهام كان : -

١ - جوسيبى تارلينو .

٢ - أندريا جابريللى .

٣ - جيوفانى جابريللى .

وقد تفوق ذلك الجيل الثانى على الجيل الأول ، حيث ترجع أهميتهم إلى مؤلفاتهم الموسيقية الآلية إلى جانب المؤلفات الغنائية ، خاصة من المادريجالات التى حقق بها هؤلاء المؤلفين ، تقدما كبيرا نحو المزيد من الحرية فى مجال التناول التكنيكى فى الكتابة والتأليف الموسيقى .

****

خامسا - مدرسة روما

كانت المدرسة الرومانية (نسبة إلى مدينة روما الإيطالية) متفتحة على الإتجاهات والورح التطويرية الأوروبية المتزايدة نحو الموسيقى الدنيوية ، رغم أنها المدينة التى تحكمها وتسيطر عليها الكنيسة البابوية ، وهى من المفروض أن تكون

الأولى بالتعصب الصارم نحو الموسيقى الدينية ، وهو ما تبنّته وسارت عليه المدرسة الموسيقية الأسبانية كما سنرى بعد ذلك ٠

من أهم الشخصيات الموسيقية التى كان لها دورها الهام والمؤثر فى مدرسة روما ، كان الموسيقى الكبير - جيوفانى بالسترينـا (١٥٢٥ - ١٥٩٤) الذى يُعد أعظم مؤلفى القرن السادس عشر فى أوروبا بلا منازع ٠
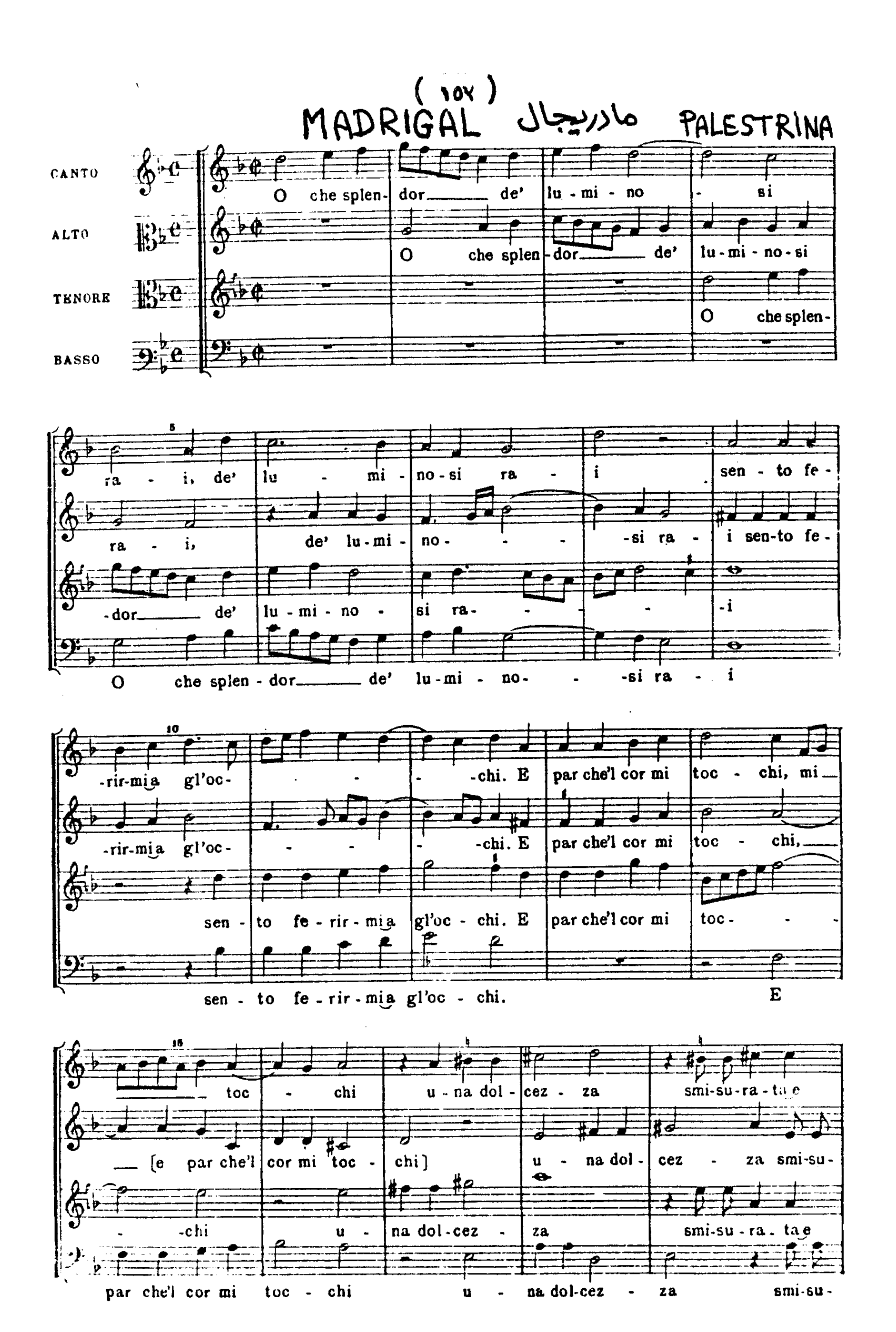
هذا وقد جمعت هذه المدرسة وهو على رأسها ، بين التراث الفنى الرفيع والصنعة الحرفية والتكنيكية لمدرسة روما تلك ، وبين الأسلوب الفلمنكى ، وبين التقوى والتمسك القوى بالدين الذى نهجته المدرسة الأسبانية ، ولكن فى نفس الوقت حافظت مدرسة روما على الروح الشاعرية الغنائية الإيطالية ٠

جيوفانى بيير لويجى بالسترينا Palestrina

ولد - باليسترينا - فى بلدة بجوار روما عام ١٥٢٥ ، وإلتحق بالأكابيللا البابوية حيث تدرب وأتقن فنون البوليفونية على يد الفلمنكيين الذين كانوا على رأس المراكز الهامة الدينية والموسيقية فى روما حينذاك ، ثم ترقى خطوة خطوة حتى أصبح بعد ذلك قائدا للأكابيللا البابوية نفسها ، إلى أن توفى عام ١٥٩٤ ٠
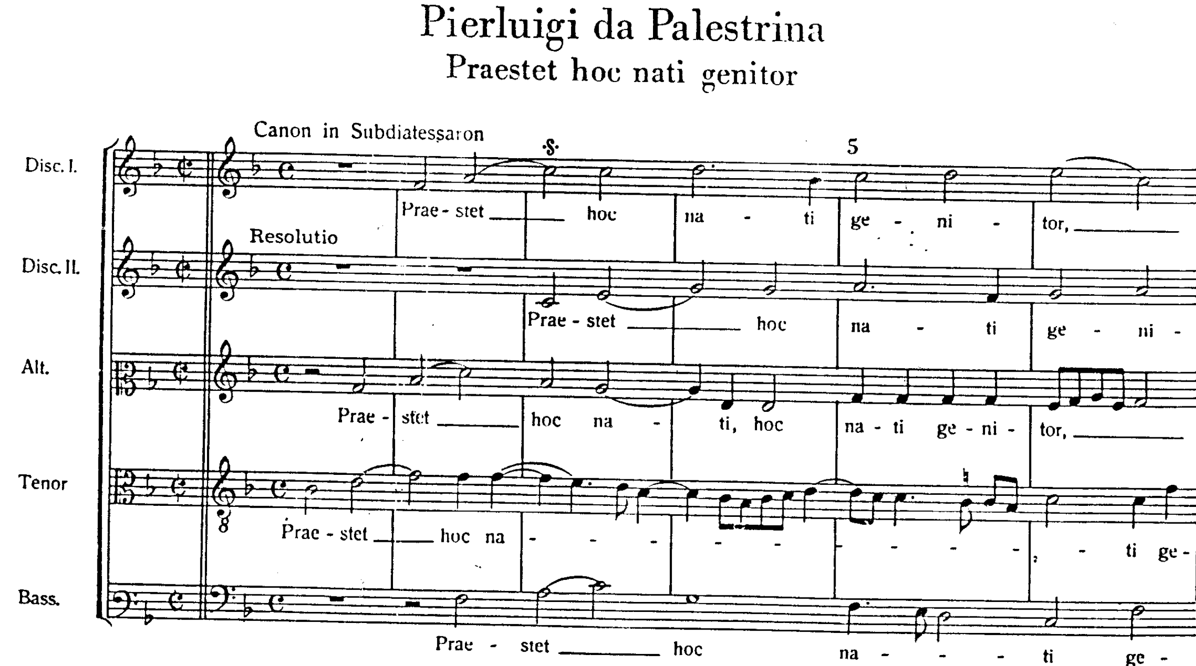
كتب - بالسترينا - أربعة مجلدات من المادريجالات الدينية فقط ، بينما كانت معظم أعماله الكثيرة الأخرى من القداسات والموتيت والتراتيل الدينية ، هذا إلى جانب تكليفة من قِبَل البابا بمراجعة مخطوطات وألحان الإنشاد الدينى البسيط من التراث القديم الجريجورى وغيره ، بغرض إعادة إعدادة وتجهيزه ليكون مناسبا وبشكل لائق بموسيقى القرن السادس عشر حينئذ ، وبما يتفق مع تعليمات البابا والكنيسة التى تؤكد على ضرورة إستخدام النصوص اللاتينية ، إلى جانب المعالجة والحبكة الفنية البوليفونية الجيدة ٠

وبينما كان رواد المدرسة الرومانية الأوائل لا يعنيهم سوى إستغلال الفن وتطويعة لخدمة الدين فقط وتحرص كل الحرص على ذلك ، كان أعضاء المدرسة التقدمية فى مدينة البندقية (فينيسيا) وعلى العكس ، يحاولون حل مشاكل إستخدام


MADRIGAL مادريجال PALESTRINA
CANTO
ALTO
TENORE
BASSO
O che splen-dor de' lu-mi-no-si ra-i, de' lu-mi-no-si ra-i sen-to fe-rir-mia gl'oc-chi. E par che'l cor mi toc-chi, mi toc-chi u-na dol-cez-za smi-su-ra-ta e
O che splen-dor de' lu-mi-no-si ra-i, de' lu-mi-no-si ra-i sen-to fe-rir-mia gl'oc-chi. E par che'l cor mi toc-chi, [e par che'l cor mi toc-chi] u-na dol-cez-za smi-su-
O che splen-dor de' lu-mi-no-si ra-i sen-to fe-rir-mia gl'oc-chi. E par che'l cor mi toc-chi u-na dol-cez-za smi-su-ra-ta e
O che splen-dor de' lu-mi-no-si ra-i sen-to fe-rir-mia gl'oc-chi. E par che'l cor mi toc-chi u-na dol-cez-za smi-su-

Pierluigi da Palestrina

Praestet hoc nati genitor



الأسلوب البوليفونى الكورالى الدينى عند تطبيقه على المادريجالات الدنيوية ، وجعله ميسرا وواضحا لكافة المستويات .

وقد ساهمت محاولاتهم تلك فى حل المشاكل التكنيكية التى ظل يعمل على معالجتها موسيقيو الكنيسة طوال خمسة قرون قبل ذلك ، إلا أن بلورة منجزات التطوّر التى حاولتها المدرستين القديمتين فى كل من - روما وفينيسيا - لم تنجحا فى تذليل عقباتها ، فى حين نجحت فى تحقيقه مدرسة روما الجديدة فى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، على يد - بالسترينا - الذى يمثّل قمه البوليفونية فى الموسيقى الكنيسية ، ولم يبق بعده ولفترة طويلة ما يمكن لأحد من الموسيقيين تحقيقه من منجزات جديدة فى هذا الإتجاه .

==================================

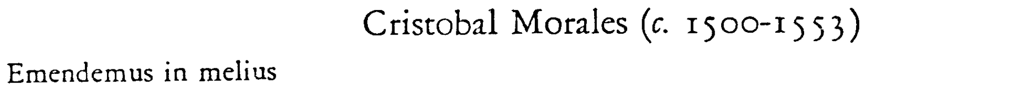
سادسا - المدرسة الأسبانية

وفد كذلك إلى روما فى إيطاليا مجموعة هامة من الموسيقيين الأسبان ، ليمكثوا فيها فترات طويلة للدراسة والتدريب الموسيقى العملى، حتى ينضجوا موسيقيا ، وهى فترة الإعداد والتأهيل الفنى الهامة فى حياتهم ، تماما كما فعل رواد المدرسة الفلمنكية من قبل .

ومن مؤسسى تلك المدرسة الأسبانية الذين أصبحوا بعد ذلك علامات بارزة فى تاريخ تطوّر الموسيقى عامة ، والموسيقى الأسبانية خاصة ، كان كل من : -

١ - كريستوبال موراليس Morales
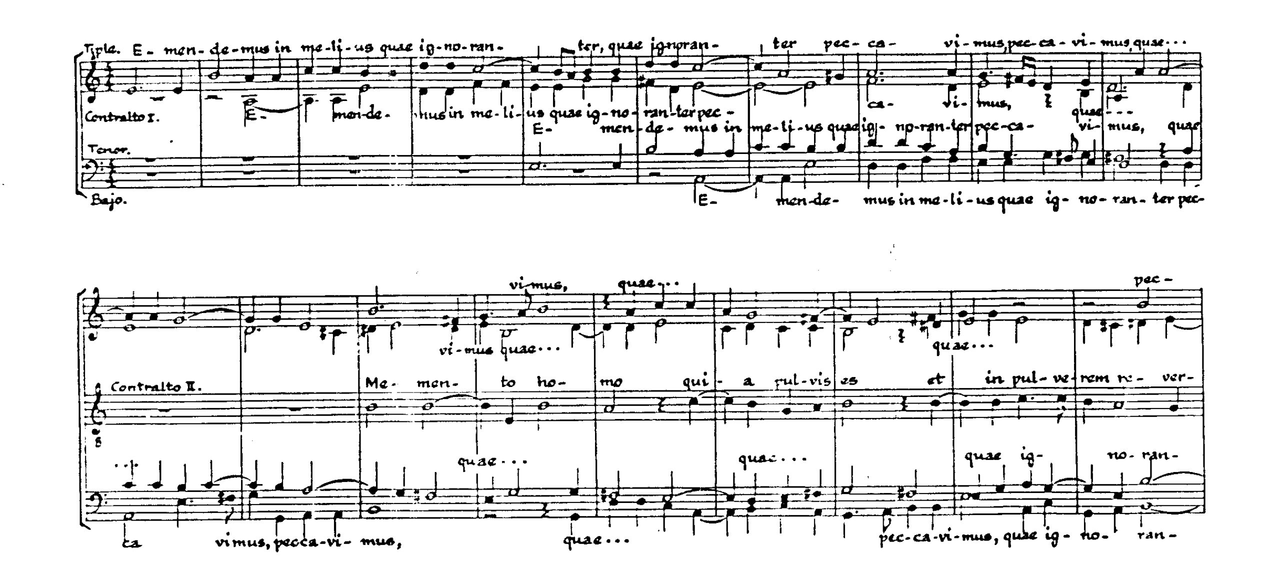
بدأ - موراليس (١٥٠٠ - ١٥٥٣) نشاطه الموسيقى حينما جاء إلى روما مركز الدراسة والتأهيل الدينى والموسيقى مثل غيره من غير الإيطاليين عام ١٥٤٠ ، وهناك إستقر ليعمل إلى جانب الدراسة مغنيا فى كورس وكورال أكابيللة المقر البابوى ، لذلك تركزت أعماله الموسيقية بعد ذلك فى مجال تأليف الموسيقى الدينية ، خاصة من القداسات والموتيت وغيرها من الأعمال الموسيقية الخاصة بالشعائر الدينية المسيحية .



Cristobal Morales (*c.* 1500-1553)
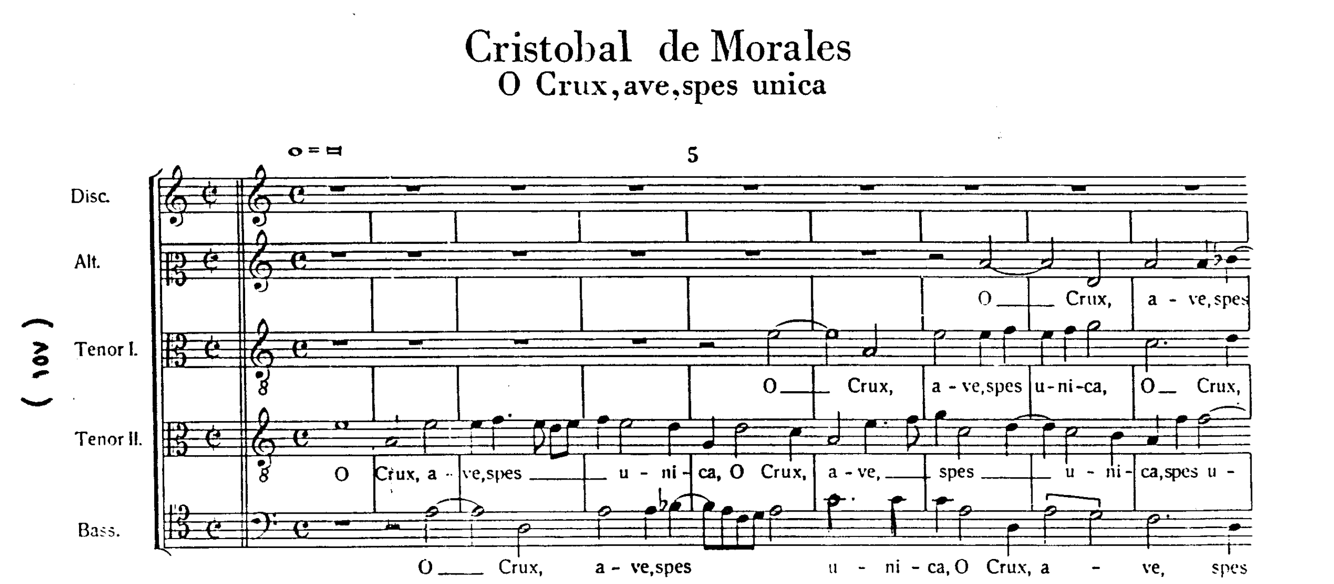
Emendemus in melius

Motet



Cristobal de Morales
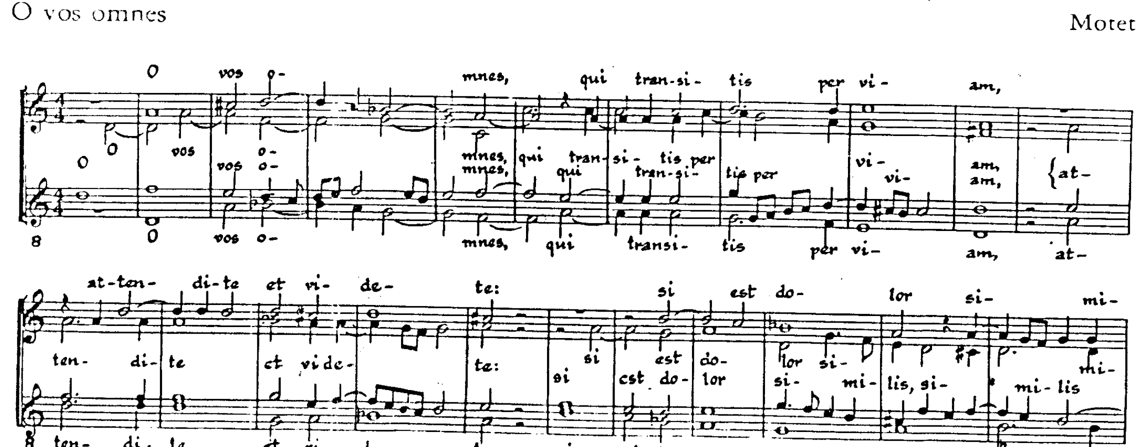
O Crux, ave, spes unica



Tomas Luis de Victoria (c. 1540-1611)

O vos omnes

Motet



وقد رفض - موراليس بعد عودته إلى بلده أسبانيا أن ينصاع إلى الحركة الموسيقية الدنيوية النشطة بها ، وأصر إلا يكتب سوى الموسيقى الدينية ، على إعتبار أن العمل فى مجال الموسيقى الدنيوية يُعدّ إنحرافا عن أهدافة كرجل دين متخصص ، فى حين كانت - المادريجالات الدنيوية من أهم مقومات الموسيقى الغنائية الدنيوية فى أسبانيا وإيطاليا معا فى ذات الوقت .

لذلك كانت موسيقى - موراليس تتصف بالطابع الدينى الوقور الرزين ، ولكن رغم ذلك كان قدرا على التأثير الشديد على بقية الموسيقيين الأسبان ، مع أن موسيقاه كانت تخفى فى طياتها روحا تزخر بالإنفعالات والتعبيرات الرصينة الهادئة ، ولكن بإسلوب بوليفونى قوى يحمل طابع وروح الموسيقى القومية الأسبانية .

٢ - توماس لويس دا فيتوريا Da Vittoria

ولد - توماس لويس دا فيتوريا - فى أسبانيا عام ١٥٤٠ حيث قضى طفولته وصباه فى رحاب الكنيسة ، ولكنه رحل فى شبابة إلى إيطاليا شأن جميع الموسيقيين الجادين فى أوروبا ، ليقضى فترة دراسته ونضجه الفنى فى روما ، إلى أن رجع إلى بلده أسبانيا فى أواخر القرن السادس عشر حتى توفى عام ١٦١١ م .

وكان - دا فيتوريا - مثل سلفه السابق - كرستوبال مورالس - رافضا العمل فى مجال الموسيقى الدنيوية أو الكتابة والتأليف لها ، حيث تركزت جميع أنشطته الفنية فى مجال الموسيقى الدينية بنوعياتها المختلفة فقط ، لذلك كان يُطلق علية حينئذ " القس الموسيقى " .

فى عام ١٥٨١ ، نشر - دا فيتوريا - كتابا يحوى مؤلفاته من التراتيل الدينية ، بدأه بمقدمة وضع فيها خلاصة أفكارة وآرائه بالعبارة التالية التى حدد فيها العلاقة التى يجب أن تكون بين الموسيقى والغناء والدين ، قال فيها :-

(ينبغى أن يُكرّس فن الغناء كُليّا للهدف الذى كان
من أجله ، وهو تمجيد الله والتسبيح بحمدة)

==============================

سابعا - المدرسة الألمانية

كان للإصلاح الدينى البروتستانتى فى ألمانيا ، تأثيرا فعّالا على مجرى سير التطورات الموسيقية بها وبالدول المجاورة لها أيضا ، وكان هذا الإصلاح والتغيير ينصب على تغيير بعض أشكال وطقوس المعتقدات الدينية فى شمال أوروبا ، إلى جانب التغيير فى الشكل العام للعبادة والطقوس الدينية المسيحية وإجراءاتها ، بعيدا عن التزمت الدينى الصارم الذى تسبب فى تأخّر حركات ومتطلبات الإصلاح الدينى ، وتعطيل مسار التطوّر الطبيعى للفنون والعلوم بشكل عام طويلا فى ألمانيا .

وكانت لسيطرة الكنيسة على مجريات الحياة العامة الدنيوية والدينية ، والسياسية والإقتصادية فى كثير من الأحيان ، آثارا سلبية واضحة على مجريات الحياة العامة والفنية والعلمية ، إلى جانب الآثار الأكثر سلبية لما كان يسمى بمحاكم التفتيش ، التى كانت تُسخّر لقمع الأفكار التحررية والتطويرية العلمية ، وتقف بالمرصاد ضد من لا ترضى عنهم الكنيسة ، أو ما يتعارض مع مصالحها ... الخ ، لذلك كانت تلك الفترة وما تم بها من حركات الإصلاح الدينى ، هى الأساس الذى وضع لألمانيا الجذور التى قام عليها الصرح الموسيقى الألمانى المتين فيما بعد .

وكان من نتائج تلك الإجراءات التصحيحية والإصلاحية فىموسيقى الشعائر الكنيسية ، الإحساس بالحاجة الضرورية إلى حذف أجزاء كبيرة من المصنفات الموسيقية التى أقرّتها الكنيسة منذ عدة قرون ، وتنقية ما فيها من أشكال وصيغ البناء التى قام عليها المحتوى والمضمون الموسيقى الدينى .

وكان الهدف الأساسى والهام لتلك الإصلاحات ، هو الإصرار على أن تكون لغة الممارسات والشعائر الدينية هى الألمانية ، أى لغة الشعب نفسه وليست اللغة اللاتينية ، وأن يُسمح للمصلين بالمشاركة الفعلية فى القسم الموسيقى الغنائى من الشعائر الدينية .

وقد كان الجانب الموسيقى للتغييرات التى أحدثها الزعيم والمصلح الدينى الألمانى (مارتن لوثر ١٤٨٣ - ١٥٤٦) وأتباعه البروستانت ، دور هام فى

تأسيس مدرسة قوية ثورية فى التأليف الموسيقى الدينى فى ألمانيا ، وكان الكورال هو جوهر الموسيقى اللوثرية - القائمة على التراتيل الشعبية الألمانية نفسها ، وأصبح لهذا الكورال تقاليد ثابتة راسخة ، أعطت دفعة قوية للتقاليد الموسيقية فى القرن السادس عشر بشكل عام وما بعده ، ليس فى ألمانيا فقط بل فى أوروبا كلها .

ومن أهم الموسيقيين اللوثريين الذين وضعوا أسس التقاليد الموسيقية الدينية الألمانية فى تلك الفترة ، كان - يوهان والتر (١٤٩٦ - ١٥٧٠) ، الذى ساهم بشكل كبير فى جمع وتطوير موسيقى القداسات والتراتيل الدينية اللوثرية .

==================================

ثامنا - المدرسة الإنجليزية الثانية

كانت إنجلترا تحاول دائما مسايرة التطورات الموسيقية للمدارس الأوروبية المختلفة بشكل عام ، لذلك لم يكن تأثير الإصلاح الدينى واضحا فيها كما فى ألمانيا ، ولكن بعد موت - دنستابل - فى عام ١٤٥٣ م ، لم يعُد لمؤلفى إنجلترا شأن يذكر حوالى قرن من الزمان .

وقد تحولت إنجلترا لفترة قصيرة (من عام ١٥٣٢ إلى ١٥٤٠) إلى نظام شبه جمهورى ديموقراطى برلمانى ، أصبح فيها الكاردينال الداهية وسكرتير الملك هنرى الثامن (توماس كروmويل Thomas Cromwell ١٤٨٥ - ١٥٤٠) ، هو الحاكم الفعلى والحقيقى لإنجلترا ، وحامى حمى الكمنولث البريطانى حتى وفاته عام ١٥٤٠ ، وما كان لذلك من تأثيرات واضحة هدامة على مسار الفنون عامة ومنها الموسيقى ، حيث أمر بإحراق الكتب والمراجع والآلات الموسيقية الدنيوية ، ومنع الممارسة والدراسة والتعليم والتدريب وصناعة الآلات الموسيقية ، لتقتصر على الممارسة الموسيقية الخاصة بالخدمة الدينية الكنيسية الجريجورية القديمة فقط .

ولكونه رجل دين تقليدى متزمت رأى فى الموسيقى الدنيوية ما يتنافى مع التعاليم الدينية والأخلاقية على حد تعبيرة ، مما كان له أبلغ الأثر فى تجميد وتوقف الأنشطة الفنية والثقافية عامة ، وهو ما أثر سلبا على تاريخ تطور الحركة الفنية

والموسيقية فى إنجلترا لعدة قرون ، تأخرت فيها عن إيطاليا وفرنسا وألمانيا .

ولكن مع عودة الملكيـة إلـى إنجلـترا عـادت الأنشـطة الموسـيقية فـى البـلاط وفى الكاتدرائيات الإنجليزية بشكل جديد ، وترسبت تقاليد مناهج وأساليب المدرسـة الفلمنكية فى إنجلترا تدريجيا .

ولكن لم تنتعش أنشطة المدرسة الموسـيقية الإنجليزيـة إلا علـى يـد كـل مـن المؤلفان الموسيقيان (جون تافرنـر Taverner ١٤٩٥ - ١٥٤٥) ، (كرسـتوفر تـاى Tye المتوفـى عـام ١٥٨٥) وهمـا دارسـان مؤهـلان للكتابـة الموسـيقية فـى الصيغ والنوعيات المميزة للكنيسة الملكية الكاثوليكية كالقداسات والموتيت .

ولكن عندما حدثت القطيعـة والعداء بيـن الكنيسـة الإنجليزيـة والكنيسـة الأم البابوية فى روما ، إستقلت الكنيسـة الإنجليزيـة بنفسـها ، وهـو الأمـر الـذى إقتضـى إعادة تشكيل كل ما يتصل بالشعائر والطقوس الدينية ، مما أجبر (تافرنر ، تـاى) علـى أن يكونـا مـن الـرواد الجـدد فـى حركـة التـأليف الموسـيقى لخدمـة الكنيسـة الإنجليزية الجديدة ، التى لا تخضع لرقابة أو سيطرة تعاليم الكنيسة البابوية الأم .

وكان لنجاحهم فى كتابة الموسيقى الجديدة المبسّطة فى تركيبها البوليفونى، عظيما ومذهلا فى ظل الظـروف الجديـدة والحريّـة المتاحـة لهـم بعيـدا عـن الصرامـة التقليدية للكنيسة البابوية ، مما أعطى لموسيقاهم روحا وحيوية غير معهـودة ، كمـا كان واضحا إستعدادهم للتوقـف عـن الكتابـة المتأنّقـة للموتيتـات الكنيسـية القديمـة . وكتابة موتيت جديدة للأداء الدنيـوى غير الموتيت الدينيـة ، علـى إعتبـار أنهـا مـن موسيقى الحجرة .

وكـان هـذا التطـور الهـام منطلقـا جديـدا لتوجيـه الصنعـة الفنيـة والتكنيكيـة بالروح والفكر الجديـد الحُـرّ ، وهـو مـا لا يمكـن تحقيقـه فـى ظـل الكنيسـة الرسـمية البابوية ، لذلك ظل الموتيت يؤدى دوره ووظيفته الهامـة فـى الحفـاظ علـى العنـاصر الأساسية للبوليفونية المتعادلة ، التى إستخدمت فيما بعد فى المادريجالات التى بـدأت تجذب إنتباه الشعراء والموسيقيين فى إنجلترا .

William Byrd (1543-1623)

Non vos relinquam

Motet

159. Thomas Morley (1557-1603)

My bonny lass

Ballett

My bon-ny lass she smil - eth, When she my heart be - guil - eth. Fa la la la la la la. Fa la...

Fa la la... la. la. Smile less dear love there - fore. And you shall love me more. Fa la

la. Fa la la la. Fa la la. Fa la la la... Smile la.

لذلك كان من الطبيعى أن يكون الكورس البابوى الذى يمثل المحور الأساسى للأنشطة الموسيقية الدينية ومركز التقاليد البوليفونية ، مغلقا ومحرّما على الموسيقيين الإنجليز ، بعد القطيعة والخلاف مع معقل الدين والموسيقى الدينية البابوية فى روما .

وكانت مدرسة المادريجال التى تألقت فى إنجلترا فى عهد الملكة -إليزابيث تعد من ألمع مراكز أوروبا الموسيقية لفترة ليست طويلة ، على يد بعض الموسيقيين الانجليز مثل :

(وليم بيرد Byrd ، مورلى Morley ، جون بُل Bull) ، وغيرهم ممن تقف أعمالهم على قدم المساواة الفنية مع المؤلفين الفلمنكيين والإيطاليين مثل (دى لاسو ، بالسترينا) ، خاصة فى الفترة بين أعوام ١٥٤٣ إلى ١٦٢٨ .

وقد كانت مادريجالات - بيرد - ورفاقه على الرغم من بعض الخشونة فى العلاقات الهارمونية بها ، إلا أنها تبدو واضحة ومستحدثة بالنسبة لعصرها ، وتظهر فيها بوضوح الخصائص الفنية للمادريجالات المتميزة ، وهى كذلك محاولة جيدة لخلق علاقات متوازنة بين الموسيقى والنصوص الشعرية ، على إعتبار أنها مؤلفات غنائية بوليفونية دنيوية .

****

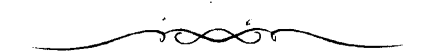
****

الفصل الثامن

الآلات الموسيقية

فى

العصور الوسطى & عصر النهضة



الآلات الموسيقية الأوروبية

فى العصور الوسطى و عصـر النهضـة

مقدمـــه هامـة

مع بداية إنتشار الدين المسيحى فى أواخر القـرن الميـلادى الأول ، وإنتهـاء الوثنية فى أوروبا ، أصبحت الموسيقى الدينية والممارسات الطقوسية الجديدة تعتمـد على التراتيل والتهليلات الغنائية فقط ، وهذه تقوم كليًا على الأصوات البشرية فقط ، وإستغنت تماما عن إستخدام الآلات الموسيقية القديمة فى مصاحبـة الشعائر الدينيـة المسيحية ، لتُصبح معظم تلك الآلات فى حكم المنسيّة أو المُهملـة ، أمـا الآلات التـى عاشت وبقت منها فى الإستخدام الشعبى ، فقد أصبحت آلات مرفوضـة أو مكروهـة من قِبل الكنيسـة علـى إعتبـار أنهـا مـن أدوات الشيطان ، فقد صوّرتـه فـى هيئـة الحيوانات المتوحشة مُمسكة بتلك الآلات ، لأنها نفس الآلات التى كـانت تُستخدم فـى الإحتفاليات الوثنية الدينية والدنيوية القديمة التى مارستها الحضارات القديمة الوثنية (قبل الميلاد) ، بينما كانت الموسيقى الغنائية هىالموسيقى الخيِّرة الطيبة .

ويتضح من الرسوم والمنحوتـات الجداريـة والمخطوطـات القديمـة فـى فتـرة بدايـة العصـور الوسـطى ، مـا يـبرهن علـى أن معظـم الآلات الموسـيقية التـى لـم تستخدمها الكنيسـة المسيحية ، وجدت لهـا طريقـا آخـر فـى الممارسـة والإسـتخدام الشعبى الدنيوى اليومى خارج الكنيسـة ، وهـو مـا أيـدته الكتابـات والخطابـات التـى تُبودلـت بيـن القديـــس (هـــيرونيموس Hieronymus) وزميلـــه (داردانـــوس Dardanus) فى القرن التاسع الميلادى ، وفيها رسوم لإثنى عشرة (١٢) آلـة موسيقية إغريقية ورومانية الأصل ، ومن الآلات التى ذُكرت فى الإنجيل .

أما صور الآلات الوترية التى وردت فى المخطوطـات الموجـودة فـى المكتبـة الوطنية الأسبانية بمدريد ، فيتضح منها الخطوات التى تتم بها صناعة الآلات الوترية ذات القوس التى تطوّرت بعد ذلك على يد – أنطونيو ستراديفاريوس – فى إيطاليا .

أما الرسوم الطبيعية البدائية التى عُثر عليها فى كهوف (بلغاريا) ، فهى توضح أصول آلات القوس ذات الوتر المفرد ، التى إستخدمت قبل عشرات القرون من التاريخ البشرى ، وغيرها من الرسوم التى تبين أفرادا يمسكون بالأقواس الموسيقية ، التى أصبحت بمثابة ثورة هامة فى عالم الآلات الموسيقية بشكل عام والآلات الوترية ذات القوس بشكل خاص بعد ذلك ٠

وهكذا عرفت أوروبا منذ بداية العصورالوسطى ، نوعيات مختلفة من الآلات الموسيقية ، منها ما هو محلى (أى أوروبى الأصل وهو قليل) ومنها ما هو مُقتبس أو مُستعار أو مأخوذ من مناطق أخرى من العالم خاصة من الشرق ٠

ومن المعروف أن بعض الآلات الموسيقية خاصة الوترية منها ، إستعارتها أوروبا من الشرق ، خاصة الآلات ذات الأصول العربية المصرية ، والأشورية الفارسية والبيزنطية ، ومنها هذه الآلات بنوعياتها المختلفة على سبيل المثال :-

١ = من الآلات الوترية : الأعواد ذات الرقبة الطويلة أو القصيرة والليرة والهاريات البسيطة ، وهى من آلات النبر ، والسنطور والسيمبال كآلات طرق وترية ، إلى جانب الربابات وآلات القوس ٠

٢ = من آلات الطرق : آلات الطرق الإيديوفونية البدائية البسيطة من المصفقات والشخاليل والكاسات والصنوج ٠٠ الخ ، الطبول والدفوف وغيرها من آلات الطرق ذات الرق الجلدى المفرد أو المزدوج ٠

٣ = آلات النفخ : الصفارات والنايات والمزامير البسيطة البدائية والأبواق الخشبية والمعدنية بأنواعها ، وآخرها كانت آلة الأورغن المصرية اليونانية البيزنطية الأصل٠

وقد وصلت تلك الآلات إلى أوروبا بعدة طرق وإتجاهات مختلفة منها :

١ - عن طريق المغرب العربى والأندلس (أسبانيا وأجزاء من البرتغال) ، التى عاشت كأحد إمارات الخلافة العربية تحت السيطرة الثقافية العربية الإسلامية من عام ٧٥٦ م ، إلى عام ١٠٢٩ م ٠

٢ – العلاقات التجارية بين أوروبا والعالم الإسلامى والعربى، ودول جنوب ووسط أسيا ، مرورا بالدول الإسلامية فى حوض البحر المتوسط ، وأيضا التبادل التجارى بينها وبين الدول الإفريقية عن طريق المشرق والمغرب العربى .

٣ – الحروب الصليبية التى دارت رحاها عدة دورات فى محاولة للسيطرة على القدس وإحتلالها ، والتى إستمرت من عام (١٠٩٧ إلى ١٢٩١ م) ، فى فلسطين وما حولها ، حتى تمت هزيمتهم على يد الناصر صلاح الدين .

٤ – الشرق البيزنطى الذى كانت له السيطرة الدينية والسياسية على جزء كبير من أوروبا الشرقية حتى حدود النمسا ووسط أوروبا لعدة قرون .

٥ – ورثت أوروبا الشرقية والغربية الآلات الموسيقية الإغريقية والرومانية الأصل ، ومنها الآلات الوترية : كالمونوكورد والهارب وآلات النبر بأنواعها المختلفة ، وآلات النفخ من الأبواق والصفارات والمزامير وغيرها ، هذا إلى جانب الأبحاث العلمية فى النظريات الموسيقية والفيزيائية والعملية التى نقلتها أوروبا كاملة وجاهزة عن الإغريق ثم الرومان ، بعد إندثار الحضارة الرومانية على يد برابرة الشمال حوالى عام ٤٧٦ م ، وما نقلته بعد ذلك عن العلماء العرب والمسلمين .

==========================

ومن المسلم به أن آلات النفخ البسيطة من الصفارات والنايات بأنواعها وأحجامها المختلفة ، كانت معروفة ومتوافرة فى الإستخدام الشعبى فى مختلف أنحاء أوروبا فى تلك الفترة ومنذ القرون الأولى الميلادية ، وهى لا تختلف كثيرا من دولة أو منطقة إلى أخرى ، أما الآلات الوترية ذات القوس ، فما زال أصلها بالتحديد الدقيق محلا للجدل والبحث والدراسة وله عدة إحتمالات منها : –

أولا = أن تكون هذه الآلات واردة ومستوردة من الشرق الأقصى والهند خاصة ، مرورا بالفرس والعرب وبيزنطة ، أو عن طريق الأندلس .

ثانيا = أن تكون منحدرة من الآلات ذات القوس البسيطة ذات الوتر المفرد التى

عرفها القوطيون من سكان شمال غرب أوروبا والأراضى الواطئة ، أو من أوروبا الشرقية .

أما آلة – الأورغن – فقد كانت عرفها الشرق البيزنطى وإستخدمها فى الطقوس الكنيسية والدنيوية ، قبل أن تعرفها أوروبا بعدة قرون ، حين إنتشرت فى أنحاء الإمبراطورية البيزنطية منذ القرن الثامن ، بعد أن توصل إلى إبتكارها عالم يونانى مصرى فى الإسكندرية فى القرن الرابع الميلادى ، كفكرة مأخوذة عن آلات – القرب التى تقوم فنيا على مبدأ خزن الهواء ، والدفع به عند الحاجة إلى الأنابيب المركب عليها مزامير تُصدر الصوت المطلوب ، على أن آلات – القرب – مأخوذة أيضا عن آلة – الشينج – الصينية القديمة ، ثم جرى تطوير آلات الأورغن – بعد ذلك فى بيزنطة ثم أوروبا .

إن الرسوم والمخطوطات الموجودة فى الكنائس القديمة فى أوروبا ، هى شواهد تاريخية مؤكدة ، تعطى صورة حيّة دقيقة عن الآلات التى عُرفت فى العصور الوسطى الأوروبية ، وقد مرت تلك الآلات بحلقة طويلة من التطورات مواكبة تطوّر الموسيقى نفسها ، حين مرّت هى الأخرى كما رأينا فى الأجزاء السابقة ، بسلسلة طويلة من التطويرات والتحسينات .

وكان تطوير تلك الآلات يتم إما عن طريق التجديدات المبتكرة ، أو بالتحسين والتعديل المستمر ، أو بالتزاوج بين النوعيات والفصائل المختلفة للآلات ، طبقا للأفكار الأساسية التى تقوم عليها القواعد والأسس الفنية لتصميم الآلات الموسيقية بنوعياتها المتباينة ، سواء من الآلات الوترية التى يتم إستخراج الصوت منها بالنبر أو بالطرق أو بواسطة حك الأوتار بالقوس ، أوآلات الطرق ذات الرق الجلدى الواحد أو الرقين ، وآلات الطرق الإيديوفونية الذاتية التصويت ، وآلات النفخ بنوعياتها وأشكالها المتعددة من الصفارات والنايات والمزامير والأبواق .. الخ .

وكان على أفراد جماعات – الجنجلير والمنيسترل – الجوّالين الشعبيين فى العصور الوسطى الأوروبية فى القرن ١٣ م بالتحديد ، إجادة عزف تسعة (٩) من

الآلات الموسيقية المختلفة على الأقل إجادة تامة ، ومنها : -

١ - آلات القوس من عائلة الفيول .

٢ - القرب Bagpipe .

٣ - الفيف Fife وهو فلوت صغير .

٤ - الهارب Harp .

٥ - الهوردى جوردى Gurdy - Gurdy .

٦ - الجيج Gigue وهى من آلات القوس القديمة .

٧ - الديكاكورد Decachord .

٨ - البسالترى Psaltery .

٩ - الروت Rote ، وهى آلة وترية قديمة ذات أربعة أوتار .

على أن فن الموسيقى كان فى طريقه إلى التحوّل من مجرد فن غنائى كورالى فقط ، يعتمد على الأصوات البشرية (Vocal) ، إلى أداء كورالى وآلى معا، بعد أن بلغ الأداء الكورالى الكمال من ناحية الصياغة والبناء اللحنى الذى يعتمد على الخطوط اللحنية المتعددة والتكثيف البوليفونى ، فى حين أن الأداء الآلى كان حينئذ يعتبر مجرد مصاحبة ثانوية بالنسبة للأداء الغنائى ، ويعدّ تابعا وتاليا له فى الأهمية، ولكن ما لبث الأداء الآلى أن إستمد منه الجانب الفنى فى نهايات عصر النهضة ، حتى أصبحت الموسيقى الآلية فيما بعد ، تعتمد كذلك على الأساليب الفنية لتعدد التصويت والتكثيف النغمى الآلى البوليفونى أو الهارمونى (كما سنرى فى موسيقى عصر الباروك) ولتصبح هى المجرى الرئيسى للتطور الفنى الموسيقى فى أوروبا بشكل عام .

=====================================

============================

أما فترة عصر النهضة التى بدأت من القرن الخامس عشر حتى نهاية القرن السادس عشر ، والمصطلح عليها بعصر - الرينيسانس Renaissance ، أى فترة عودة الميلاد للحضارة الأوروبية ، وهذه الفترة تمثل بداية سريعة لتطور وتقدم الموسيقى الآلية والأوركسترالية ، التى كانت أحد الضروريات الهامة فى البلاطات الأرستقراطية الأوروبية .

وهناك الكثير من المراجع والمخطوطات والمستندات التى تتيح لنا وللباحثين رؤية واضحة عن الآلات الموسيقية بنوعياتها المختلفة فى تلك الفترة ، ولكن من الملاحظ أنه بينما كانت السيطرة الواضحة والهيمنة للآلات الوترية على الآلات الأخرى فى الفترة السابقة ، أى منذ بداية العصور الوسطى بشكل كبير ، إلا أن عصر النهضة يتميز بالتقدم والتطور الهائل لآلات النفخ بأنواعها ، من حيث التصميم والصناعة الرائعة المتقدمة ، ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى تطور علوم الفيزياء والفلزات ، ودراسة المعادن وتركيبها وتقدم طرق سبكها ، وهو ما ساعد كثيرا على الوصول إلى التركيبة المثلى للمادة التى تصنع منها الآلات ، وإنتاجها على أحسن صورة ممكنة ، لتصنع آلات النفخ الخشبية أو النحاسية من الخشب ومن المعادن أو من الإثنين معا ، فى طفرة فنية وصناعية وهندسية واضحة عن الفترة السابقة .

وكان الطلب الزائد على الآلات الخفيضة الصوت (الباص) هو الدافع لصناعة وتصميم الآلات الأكبر حجما للحصول على المناطق الصوتية الأكثر كثافة وثقلا وغلظا ، ولكن ذلك قوبل كثيرا بصعوبات تكنيكية فى العزف ، مما تطلب البحث لها عن حلول علمية وعملية وفنية مبتكرة فى البداية لإزالة تلك المعوقات .

وفى خلال فترة عصر النهضة أيضا ، صنعت لكل آلة من آلات النفخ ، آلاتها الإضافية المرافقة من نفس نوعها ولونها سواء الحادة أو الغليظة ، أى من الـ Descant الحاد إلى الغليظ الـ Subbass ، لزيادة المساحة الصوتية من نفس نوع ولون الصوت ، ومن أهم الأمثلة على ذلك كان وجود ٢١ تصنيف من آلات الريكوردر فقط حينذاك .

وكانت هناك أيضا محاولات عديدة تهدف جميعها إلى التنويع فى الألوان الصوتية وزيادة المساحة الصوتية للآلات خاصة آلات النفخ ، خصوصا بعد إختراع المفاتيح (الغمازات) التى تتيح للعازف الوصول إلى أداء الدرجات الغليظة من الثقوب السفلى على جانبى الآلة دون عناء ، بواسطة الصمامات والوصلات الميكانيكية المساعدة ، وبهذه التطويرات الهامة والثورية ، ولدت نماذج وأنواع وأشكال وألوان جديدة من الآلات الموسيقية .

==================================

ومن أهم الآلات الموسيقية التى عرفتها أوروبا وإستخدمتها منذ بداية العصور الوسطى ، والتى كانت واقعة تحت عمليات التطوير والتعديل المستمر ، لتواكب نفس التطوّرات التى لحقت بأسلوب الصياغة والتأليف الموسيقى نفسه بعد ذلك فى فترة عصر النهضة الأوروبية ، كانت الآلات التالية : -

أولا - آلات الطـرق

عرفت أوروبا فى العصور الوسطى العديد من آلات الطرق بأنواعها وأشكالها المختلفة ، خاصة من آلات الطرق الإيديوفونية ، فإستخدمت مجموعات كبيرة من المصفقات الخشبية والمعدنية ، والصنوج والكاسات والأجراس والمثلث والطبول والدفوف (التامبورين) وغيرها ، وكلها قد تكون منحدرة من أصول إغريقية أو رومانية أو شرقية فارسية أو عربية أو بيزنطية قديمة ، وهى :-

١ - المصفقات Clappers

منذ القرن الثالث عشر كانت بعض آدوات الطرق من المصفقات ، تَرى فى أيدى العازفين والعازفات فى الصور والمخطوطات والمنحوتات الجدارية ، ومنها المصفقات الخشبية مثل الكاستانيت بأنواعها وأحجامها المختلفة ، والمصفقات المعدنية ، وهى عبارة عن ساقين معدنيتين متصلتين عليهما صنوج صغيرة ، تطرق ببعضها معا باليد اليمنى ، بينما قد يُمسك العازف بيده اليسرى صفارة ينفخ فيها كذلك فى نفس الوقت .

٢ - الصنــوج Cymbals :

عرفت أوروبا شمالها وجنوبها فى العصور الوسطى ، صنفان من الصنــوج الأولـى : مكوّنة من أطباق مُقبّبة مزدوجـة تطرق ببعضهـا البعض ، عـُرفت منذ القرن ١١ م ، ولكنها لم تظهر فى الصور والنحوتات إلا فى القرن ١٣ م .
الثانــى : الصنوج ذات الأصـل الشـرقى ، وهـى عبـارة عـن أطبـاق مسـطّحة كالصاجات العربية الواسعة التى تشبه - السمبال الحالى .

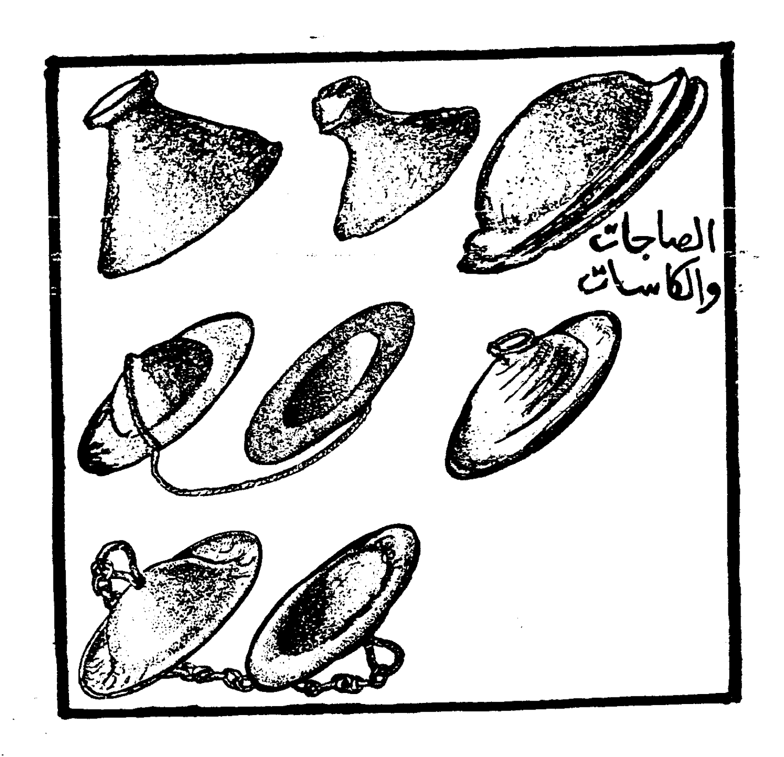
وقد أوضحت المخطوطات التى صدرت بعد ذلك ، أن الصنـوج والكاسـات التى تطرق ببعضها أى بالـ. التصـادم ، كانت تُمسك كل من قطعتيهـا بإحدى اليديـن رأسيا حتى عام ١٢٥٠ م ، ولكنها إستُخدمت أفقيـا بعد ذلـك ، حيث كـانت تـُطرق القطعة العليا منها بالأخرى السفلى الثابتة ، وهو ما ظلت عليه حتى القرن السادس عشر ، حين إختفت من الإستخدام الموسيقى الآلى كُليًا .

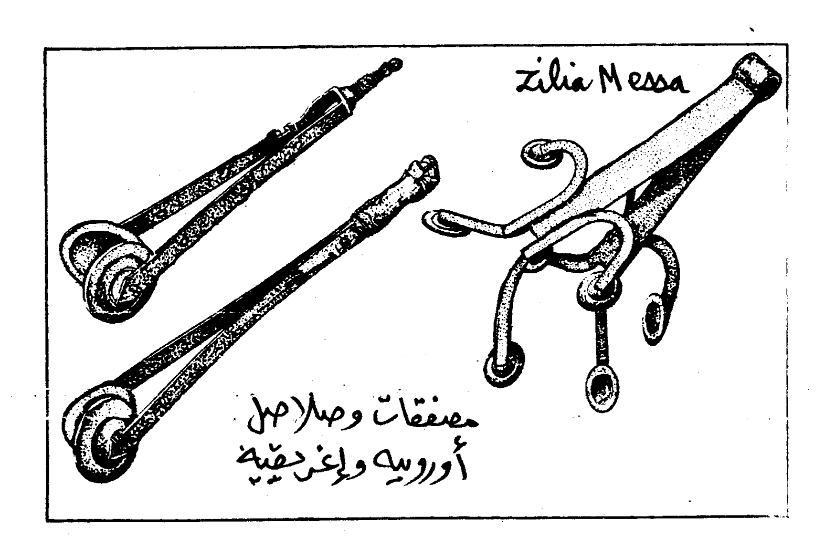
٣ - الأجراس اليدوية :

إستخدمت أوروبا الأجراس منذ بداية العصور الوسطى بشكل مُوسّع ، خاصة فى الأبراج كأداة للإعلان والتنبيه والنداء ، أما الأجراس اليدوية الصغيرة Belfry ، التى وردت فى المراجع حتى القرن السادس الميلادى ، فلم تكن تستخدم منها سـوى الأجراس الصغيرة التى كانت تسمّى - سيمبالوم Cymbalum ، والأجراس اليدويـة التى تُستخدم للتنبيه والنداء فى القصور وخلافة ، وكانت تسـمى Tintinnabulum وهى التى أدخلت بعد ذلك فى الطقوس الدينية ، ومن الأجراس ما كانت عبارة قطعة واحدة ، تضم مجموعة من تلك الأجراس الصغيرة يـتراوح عددهـا بين (٥ - ١٢) قطعة ترج كلها معا ، كانت تسمى Chimes .

٤ - المثلـث Triangle

كان المثلث يصنع من قضيب ملتـو مـن المعدن ، ليـس لـه بـالتحديد طبقـة صوتية معينة أو مواصفات ثابتة ، لذا سُمّى باللغة اللآتينية Tripos Colybous ، وقد عرف من المثلث نوعان أو شكـلان ، كلاهما مقطـوع من طرفيـه وغير متصل أو


الصاجات
والكاسات





الكاسات



المثلث

مكتمـل الشكل الر حتى يسهُل تذبذبه ورنينه ، وبه حلقة يُعلق منها بحبل صغير يمسكه العازف باليد اليسرى ، بينما يُطرق بقطعة معدنيـة صغيرة مـن نفس مـادة القضيب عادة باليد اليمنى ، وقد عُرف من المثلث نوعان هما :

= نوع مثلث الشكل متساوى الضلعيـن كما هو معروف حاليا .

= نوع على شكل شبه منحرف تقريبا ، رباعى الأضلاع غير المتساوية .

ومـن الجـائز أن تكـون الأداة تلـك منحـدرة مـن آلات - السيسـتروم - التـى عرفتها الحضارات القديمة ، خاصة الحضارة المصرية .

==================================

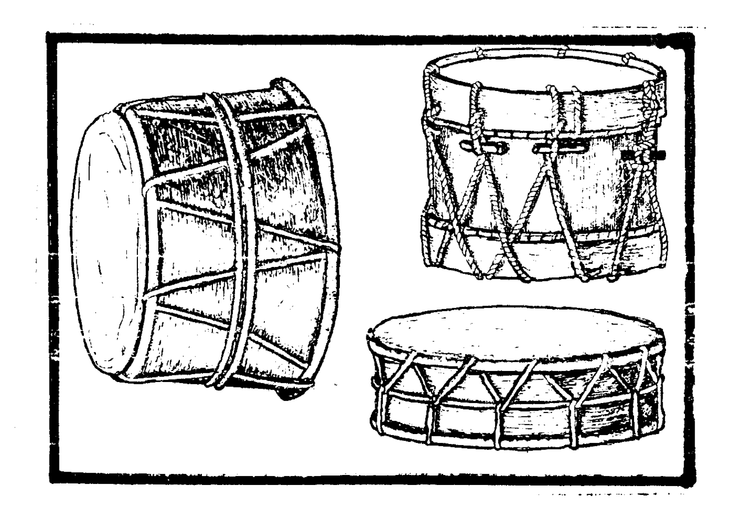
آلات الطرق ذات الرق الجلدى

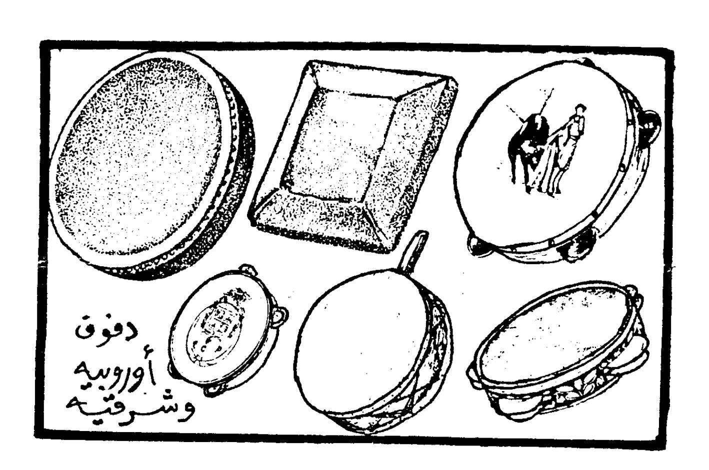
١ - الطبـول Drums :

الطبول تعتبر من فصيلة آلات الطرق ذات الرق الجلدى المفرد أو المزدوج ، Membranophone ، المثبت على طرفى الأنبوبة الجوفاء المصنوعـة مـن الفخـار أو الخشب أو المعدن نادرا ، وقد إستعملت الطبول فى أوروبـا منـذ عـدة قـرون قبـل الميلاد ، حين كان يستخدمها الأغريق ثم الرومان ، كأداة لتنظيم حركة وسير الجنـود وإصدار التعليمات والتنبيهات ، كما كان يستخدمها البحـارة فـى بحـر الشـمال لتنظيـم حركة المجاديف ، وفـى عـام ٦٠٠ م ، أورد (جـان أوف باسـترادا) فـى كتابـه عـن الحياة الأوروبية فى عصره Liber Viaticus ، وفى الجـزء الخـاص بالممارسـات الموسيقية ، وردت رسوما ملوّنة لطبول تعلق فى رقبة العازف ، لهـا نفـس مقـاييس طبلة الجنب المعروفة حاليا (Side Drum) ، ويضرب عليها كذلك بعصاتين بنفس الطريقة المعمول بها حاليـا ، وكـانت تُسـمى حينـذاك Symphonia ، ولكنهـا كـانت تُستخدم على المستوى الشعبى والإحتفالى فقط .

وقد إنتشرت فى أوروبا فى القرن الرابع عشر ، طبلة صغيرة تعلق فى رقبـة أو كتـف عازف الفلوت نفسه ، وهى طبلـة - التابـور Tabor - التى كانت تصاحب

الطبول والدفوف الأوروبية القديمة





الفلوت أو الصفارة القديمة ، ويعزفهما معا نفس العازف حيث يدق عليها بعصا صغيرة باليد اليمنى ، بينما يمسك الفلوت ذو الثقبين باليد اليسرى .

وفى صور ومنحوتات أخرى من العصور الوسطى ، كانت تُستخدم الطبول الصغيرة - فى زوجين معا - وهى مربوطة فى كوع العازف ، أو معلقة معا فى كتفه أو حول وسطه ، وتضرب بعصاتين خشبيتين صغيرتين .

٢ - النقارات Kettledrums :

فى القرن الثالث عشر، وصلت الطبول العربية من فصيلة النقارات إلى أوروبا بعد الحروب الصليبية ، وإستخدمها - جوليوم دى ماشو - فى أداء ملحمته الغنائية (إنتصار الإسكندر) وسمّاها - نكايريس Nacaires ، وفى الإنجليزية Nakers ، وهو ما يثبت بلا شك أنها مأخوذة من الأصل والإسم العربى - النقارة ، كما ذُكرت هذه الطبول فى معظم الكتابات التى تحدثت عن الحروب الصليبية ، حيث كانت تُستخدم مرادفة ومصاحبة للأبواق ، للحصول على نتاج صوتى ضخم .

وهناك صورا عديدة فى مخطوطة موجودة بجامعة - كمبردج ، تبين أنه كانت توجد فى العصور الوسطى الأوروبية ومنذ القرن الثانى عشر ، طبول مزدوجة متوسطة الحجم برميلية الشكل ، وأيضا أوردت المخطوطات الإيطالية صورا لطبول مخنصرة ذات رقين ، تشبه الساعات الرملية الزجاجية القديمة .

٣ - الدفـــــوف (التامبوريـن) :

عرفت أوروبا منذ بداية العصور الوسطى وخاصة فى دول حوض البحر المتوسط مثل إيطاليا وأسبانيا ، نوعا من الدفوف ذات الصنوج الصغيرة كانت تسمى - المارجريتم Margaretum ، أو - التامبورين Tambourin ، تضرب عادة بعصا صغيرة ، يمكن مشاهدتها فى أعمال أساتذة الرسم والنحت فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الإيطاليين ، ولكن فى القرن السادس عشر إنحصر إستخدام الآلة فجأة ، لتصبح آلة طرق شعبية هامة ، ولينتهى إستعمالها فى الأعمال الموسيقية الجادة والأرستقراطية .

وهكذا عرفت العصور الوسطى كل أنواع الطبول التى مـا زالـت تسـتخدم فـى الموسـيقى الأوركسـترالية حتـى الآن ، إلـى جـانب إسـتخدامها فـى موسـيقى البـاند العسكرى ، التى تتطلب تكتلا صوتيا قويا رنانا ، خاصـة الطبلـة الكبـيرة الحجـم التـى سمّيت Bedon حينذاك ٠

****

****

ثانيا = آلات النفـــــخ الخشبيـة

إستخدمت أوروبا حتى منتصف العصور الوسطى بعض آلات النفخ القديمة، من آلات النفخ الخشبية ، مثـل : الصفـارات والفلوتـات والقـرون ذات الثقـوب . والمزامير ذات الريشة المزدوجـة (مثـل المزمـار البلدى المصرى والعربـى) حيث إقتبست أوروبـا هذه الفصيلـة من الآلات الموسيقيـة ذات الأصل الشرقى غالبـا ، وإستخدمتها فى أشكال وأحجام مختلفـة، إلـى جـانب الآلات الموسـيقية مـن الأبـواق النحاسية والترومبيتات القصيرة والطويلة والملتوية ... الخ .

وقـد ظلـت تلـك الآلات تحـت التطويـر والتعديـل المستمر فـى سبيل تحسـين إمكانياتها الصوتية والتكنيكيـة ، والحصول منهـا علـى طبقـات صوتيـة متباينـة لونـا وطعما وطابعا ، وهو ما يساهم فى إثـراء المجـال الصوتـى لـلآلات الموسـيقية بشـكل عام وآلات النفخ بشكل خاص .

ومن أهم آلات النفخ التى إستخدمت فـى العصـور الوسـطى ، التـى تعرضت للتعديل والتطوير لتواكب نفس التطورات التـى لحقت بأسلوب الصياغـة والتـأليف الموسيقى نفسة ، كانت الآلات الآتية :

١ - المـــــزامير :

هى آلات النفخ الخشبية البسيطة ذات الريشة المزدوجة التى تشبه المزامـير الشعبية المصرية والعربية المعروفة ، وغيرهـا مـن الآلات المشـابهة فـى معظم دول الشـرق الأوسط والأدنـى وآسيا ، وهـى آلات عرفتهـا معظـم الحضـارات الموسـيقية القديمة قبل أن تعرفها أوروبا ، وتعتبر الجد الحقيقى للآلات الآوركسترالية من نفـس الفصيلة ، التى مازالت تُستخدم إلى الآن مثل : الأوبـوا - الكورانجيليه - الفاجوت .

وقـد عاشـت بعـض الآلات القديمـة مـن المزامـير تلـك حتـى منتصـف العصور الوسطى ، وعرفت فى أوروبا بإسماء عديدة منها - الشـاوم Shawm أو الـ. شـالوميل ، أو شـاليمى Chalemie ، وهو الإسم الذى عرفت به فى فرنسا منذ القرن ١٢ م ، وكلها مأخوذة من كلمة (كالاموس Calamus) أى ريشـة أو رقائـق

صغيرة . وقد عرفت من هذه النوعية أشكال مختلفة منها : -

١ - آلات ذات أنبوبة قصيرة إسطوانية .

٢ - آلات ذات أنبوبة طويلة لها نهاية ضيقة .

٣ - آلات تكون للريش فيها غلاف أو إنتفاخ ينفخ فيه ، بدلا من وضع الريش فى الفم مباشرة ، مما يجعلها تتذبذب بحرية تامة ، ويحميها كذلك من التعرض التلف أو سوء الإستعمال .

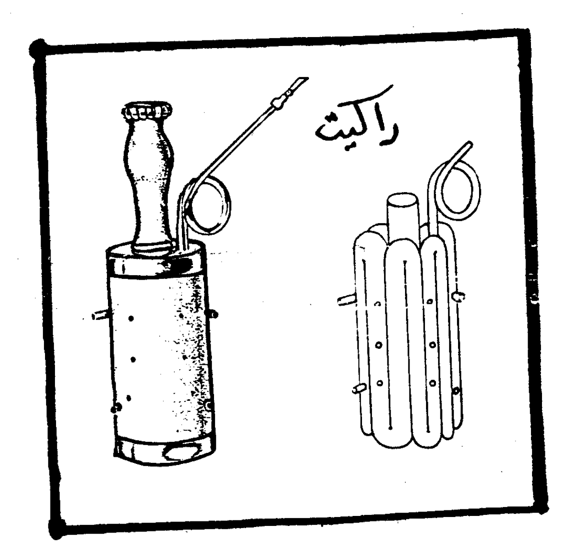
وقد أفادت هذه الفكرة فى صنع آلات (القرب) ، حيث توضع المزامير الخاصة بها داخل القربة نفسها ، ويكون النفخ بواسطة الضغط على القربة لدفع الهواء إلى المزامير ، وهو ما يُعدّ بالنسبة للعازف أفضل من النفخ ووضع الريش بالفم مباشرة ولكن العيب فيها يكمن صعوبة الأداء فى الأوكتاف الأعلى .

٢ - الشــــاوم Shawm ، البومــر Pommer

كانت - الشاوم - وقريبتها الإضافية - البومر - من الآلات التى كانت لها أهميتها وسيادتها الكبيرة فى عصر النهضة خاصة ، وكانت هذه الآلات على رأس الآلات التى تطورت فى القرن السادس عشر ، من مجموعة آلات النفخ الخشبية ذات الريشة المزدوجة ، التى إشتملت على عدة آلات أحدّها وأصغرها آلة البومبارد الصغيرة Bombardo Sopranino ، إلى أغلظها من نفس الفصيلة وهى آلة الباص Bombardone (أطلق هذا الإسم بعد ذلك على إحدى الآلات النحاسية من فصيلة - التوبا - فى القرن التاسع عشر) ، وترجع أصول جميع هذه الآلات إلى المزامير الشعبية والعربية القديمة .

وكانت لآلة - البومر - فى عصر النهضة سبعة ثقوب للأصابع ، وبعض الثقوب الأخرى مركب عليها مفاتيح (غمازات) ، وفى أسفل جسم الآلة المخروطى يوجد ثقبان هوائيان ، وإتساع جرسى على حافة الآلة المقوّاة بحلقة معدنية .

وقد أوضح الفيلسوف والعالم الموسيقى الفرنسى (Martin Mersenne مرسين) فى كتابه الهارمونية العالمية عام ١٦٣٦ م ، أنه كانت هناك فى تلك الفترة


راکیت

ثلاثة أحجام من آلة (البومبارد) من عائلة البومر والشاوم هى :-

١ - Dessus ، ٢ - Taille ، ٣ - Bassanelli (Basse) ٠

وكانت تلك الآلات من فصيلة المزامير ذات الريشة المزدوجة سمجة خنفاء الصوت غير دقيقة الضبط ، تصدر أصواتا تشبه آلة - الفاجوت - التى عرفت بعد ذلك وبدأت فى الإنتشار فى أوروبا فى القرن السابع عشر إلى حد ما ، ولم يحل القرن الثامن عشر حتى إختفت وإندثرت آلات - البومبارد - ولم يعد يستخدمها أو يعرفها أحد من الموسيقيين ، وكانت آلة - البومبارد الباص هذه تبلغ حوالى ثلاثة أمتار طولا ، ولكنها ملتوية على بعضها ٠

وكان تفضيل الآلات ذات الأصوات الغليظة الخنفاء (الباص) ، والميل إلى الرغبة فى إبتكار آلات أخرى جديدة إضافية من نفس الفصيلة ، نزعة تميل إليها الأذن الأوروبية ، ومن هذهة الآلات ظهرت آلة - الـ٠ سوردون Sordon - من نفس الفصيلة وكانت أغلظها ، وقد ظهرت تلك الآلة على غلاف كتاب عن الآلات الموسيقية هو (Theatrum Instrumentorum) للعالم الموسيقى الألمانى Praetorius عام ١٦١٨ م ، وفيها تبدو الآلة إلى جانب آلة - الآورغن ٠

وتوجد من - الـ٠ سوردون - أربعة آلات ما زالت معروضة إلى الآن فى متحف الفنون بمدينة - فيننا بالنمسا ، وهى آلات طويلة وملتوية إيطالية الصنع ذات ريشة مزدوجة ، موضوعة داخل علبة خشبية ، والآلة ضعيفة غليطة الصوت حتى عند نفخها بقوة ٠

٣ - الراكييت Racket

الراكيت آلات تقوم على نفس الأسس والتصميمات لآلات عائلة النفخ الخشبية ذات الريشة المزدوجة ، ولكنها أقصر من بقية آلات المجموعة (كآلة إضافية) ، وتصغر عن الآلة الحادة Descant منها بمقدار ١٢ سم طولا فقط ، ومع أنها آلة قصيرة إلا أنها عريضة وعليها تسعة ثقوب ، ولها عدة مقابض للإمساك بها بالأصابع ٠

والآلـة أيضـا تعـانى مـن نفـس مسـاوئ الصـوت الضعيـف (للسـوردون) والدرجات والطبقات الصوتية غير الدقيقة لها ، ولكن الثقـوب المزدوجـة لهـذه الآلـة فتحت إمكانيات كبيرة للآت النفخ الخشبية التى أوصلت بعد ذلك إلـى التعديـلات التـى أدت إلى آلة – الفاجوت (الباسون) بعد ذلك .

ولكن أهم ما يميز آلة – الراكيـت – هـو وجـود غرفـة هوائيـة تعتـبر غطـاء يحمـى الريـش ، حيـث تكـون الريشـتين موضوعتيـن داخـل غـلاف يحميهـا ، وعلـى العازف النفخ مباشرة فى حجرة الريش دون أن يضع الريش نفسها فى فمه .

٤ – أنكرومهـورن Crumhorn

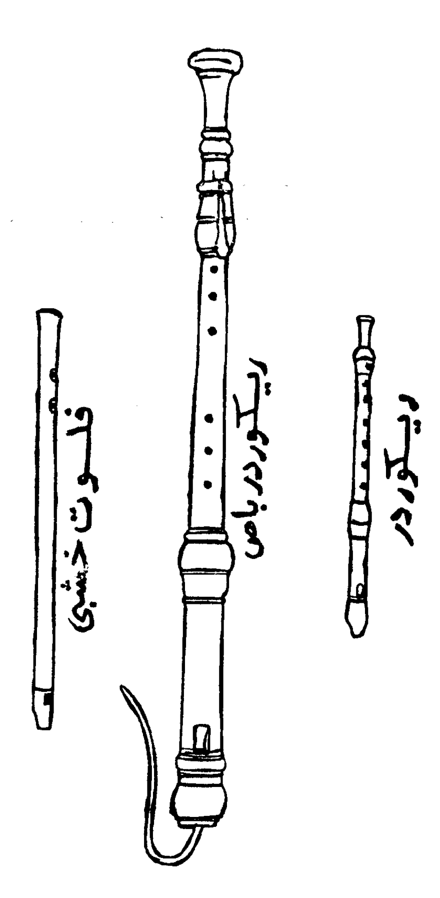
الكرومهورن آلة نفخ خشبية طويلـة نوعـا ، إسطوانية ذات شكل خطـافى ، وهى تعتبر من فصيلة الآلات ذات الريشة المزدوجة ، وقـد عرفـت مـن الكرومهـورن أربعة أحجام فى طبقات مختلفة إنتشرت ونالت شعبية كبيرة فى أوروبا وخاصـة فـى ألمانيا بين القرنين ١٦ – ١٧ م ، بينما ظلت مسـتخدمة ومعروفـة فـى فرنسـا حتـى النصف الثانى من القرن التاسـع عشـر ، حيـث إقتبسـت منهـا عـدة آلات ذات أشـكال وأنواع عديدة عرفت فى فرنسا بـ. التورنيبوت Tournebout .

٥ – راوشبفيـيـف Rauschpfeife

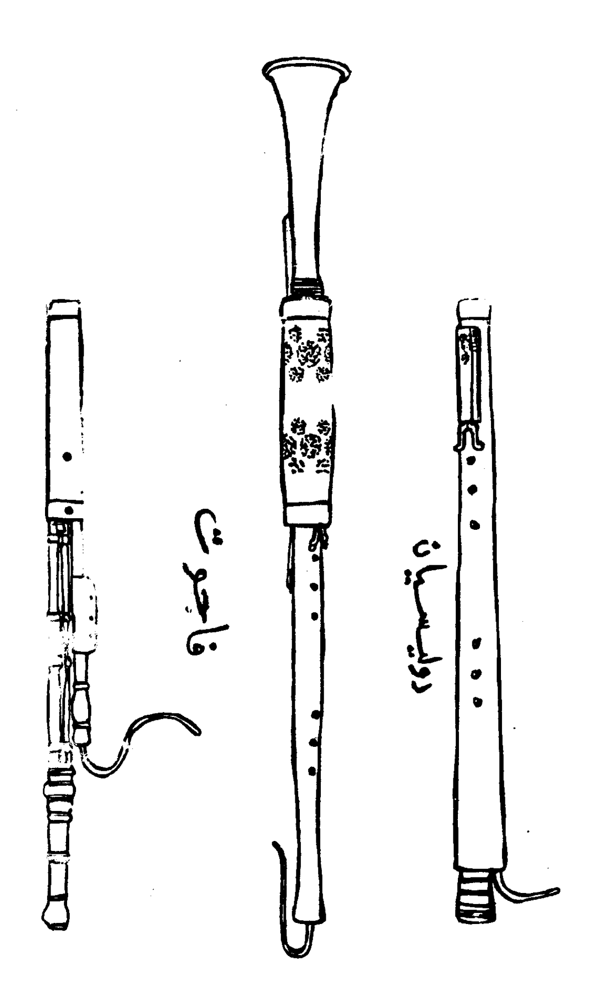
ترجع آلات النفخ الخشبية فى شكلها العام إلى أجدادها من المزامير القديمة، ومن هذه الآلات عرفت فى ألمانيا فى القرن السادس عشر آلة إسطوانية عليها عدة ثقوب سمّيت هناك – راوشيفييف – وهذه الآلة يمكن مشـاهدتها الآن فـى المتـاحف الأوروبية ، وكانت قد أعيدت صناعتها فى عدة أحجام من أصغرها – السـوبرانينو – إلى الغليظة جدا الباص .

وهى آلة نفخ إسطوانية من المزامـير ذات الريشـتين ، لهـا جيـب هوائـى أو غطاء للريش ، وعليها سبعة ثقوب ، أو ستة ثقـوب مـع مفتـاح واحـد ، وكـان للآلـة صوت ضعيف ضحل غير محبب للمستمع كآلة منفردة ، لذلك ظل إستخدامها محدودا حتى نهاية القرن السادس عشر فقط .

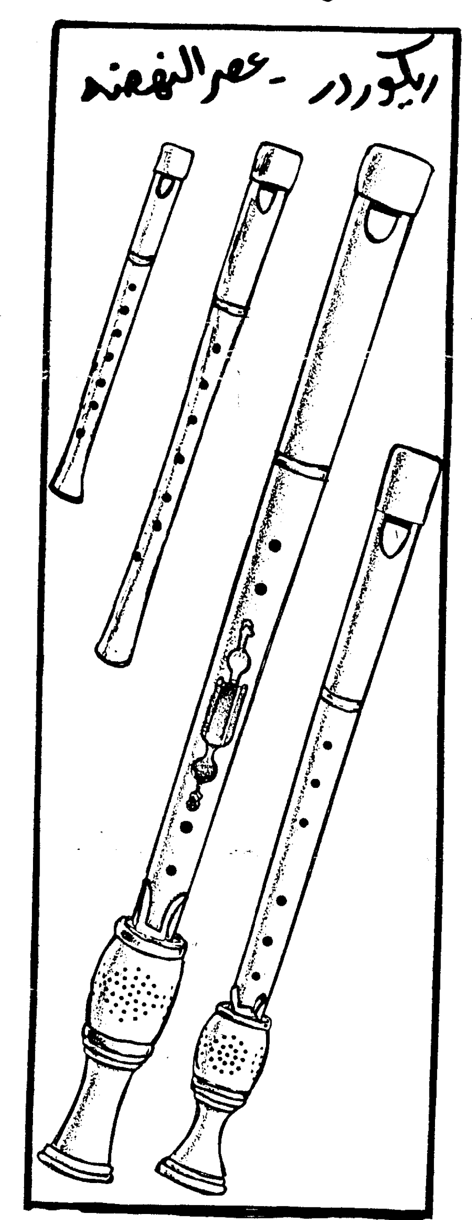
آلات النفخ الخشبية فى العصور الوسطى



ع الآلات الخشبية



تابع الآلات الخشبية



٦ - البومبـــــارد Bombard

هى آلة نفخ خشبية أوروبية قديمة من الآلات ذات الريشة المزدوجة ، من فصيلة - الشاوم ، وهى آلة باص غليظة الصوت ، تعتبر من الأصول التى إنحدرت منها آلات - الفاجوت ، الكورانجيليه التى إعتبرت بعد ذلك من عماد مجموعة آلات النفخ الخشبية الأوركسترالية .

٧ - الكـــورانجيليـه

آلة خشبية تصنع من الأبنوس ، وهى آلة قديمة ذات ريشة مزدوجة يطبق عليها العازف بين شفتيه ليصدر الصوت نتيجة لتخلخل وتضاغط العمود الهوائى للأنبوبة المخروطية المستقيمة ، التى تنتهى من أسفل ببوق مخروطى أو كمثرى الشكل متسع قليلا ، كما تنتهى من أعلى بأنبوبة معدنية رفيعة نوعا ، لها إلتواء بسيط مُركب فى نهايتها المبسم التى تثبت به الريشة المزدوجة ، وتقوم الأصابع بفتح أو إقفال الثقوب المنتشرة على جسم الآلة ، أو تحريك الغمازات التى وُضعت عليها بعد ذلك ، للحصول على الدرجات الصوتية المطلوبة .

والكورانجيليه ، أى البوق أو الكورنو الإنجليزى (تمييزا لها عن الهورن أو الكورنو الفرنسى النحاسى) ، تعتبرالأم لآلة -الأوبوا - التى كانت نهاية المطاف فى حقل تطور الآلات ذات الريشة المزدوجة ، بداية بـ. الشاوم - ثم الدولسيان ، البومبارد ، الفاجوت ، الكورانجيليه ثم الأوبوا .

وتنخفض منطقة أصوات الكورانجيليه عن الأوبوا بخمس درجات تامة ، لذلك فصوتها أكثر عمقا ووقارا وهدوءا ، وبه مسحة من الشجن والوقار والعظمة ، لذلك فهى آلة تعبيرية مكنلة لمجموعة الآلات الخشبية بوجه عام .

٨ - الفاجوت (الباسون) Basson

نظرا لأن آلات - الريكوردر الباص وآلات البومر والبومبارد - وغيرها من المزامير الباص الغليظة ذات الريشتين ، كانت ضعيفة الصوت وبها صعوبات عزفية

وصعوبة فى إمساك العازف لتلك الآلات والتحكم فيها ، كان لابد من التفكير فى محاولة إبتكار آلات أخرى تقوم بنفس المهمة والغرض منها دون عناء .

وكلمة - فاجوت - مشتقة من الكلمة الإيطالية (فاجوتو) بمعنى - حزمة أو ربطة ، وربما يرجع ذلك إلى إقتران شعبتى الأنبوبتين المتجاورتين للآلة معا ، وكما أشرنا ترجع الآلة أصلا إلى آلة قديمة جدا من فصيلة - البومر - التى عرفت فى ألمانيا ، ثم طوّرها الألمانى - شيستر - فى القرن السادس عشر لتصبح إسمها الباسون - الألمانى ، بينما تطوّرت فى إيطاليا على يد صانع الآلات (أفرانيو آليونيزى Afranio Ibonesi ، الذى سمّاها فى البداية (فاجوتوم) Phagotum، وكانت تصنع من أنبوبة واحدة طويلة مستقيمة ، ثم مرت بالعديد من التحسينات ، وأضيف لها غمازين ثم أربعة ، وبعدها أصبحت على الصورة المعروفة بها منذ القرن السابع عشر وحتى الآن .

وتتكوّن الآلة من أنبوبتين رأسيتين عليهما عدة ثقوب ، بينهما حجرة هوائية موصلة بينهما ، وينفخ العازف والريش المثبتة فى طرف أنبوبة معدنية فى وسط فمه . بينما توضع الآلة على ركبته .

أما - الباسون أو الفاجوت الحقيقى ، فقد تم إبتكاره بتعديل الآلة القديمة ، لتصبح أحد أفراد مجموعة الآلات الباص فى مجموعة النفخ الخشبية ، مثل - الريكوردر الباص ، الشاوم الباص ، الكرومهورن .. الخ .

ومن الوجهة التاريخية كانت هذه أيضا هى الخطوات التى أدت إلى إبتكار آلة أخرى هى (الدولسيان - Dulcian) وهى آلة ذات صفة متميزة ، تتمثل فى وجود جزء جرسى مقفل تخرج منه أنبوبة الريش .

ومثل كل المجموعات الآلية فى العصورالوسطى وعصر النهضة فى أوروبا ، كان يعرف من الفاجوت (الباسون) ثمانية نماذج وأحجام هى :-

١ - عدد ١ من الباسون الدسكانت العالى (بالنسبة للمجموعة) .

٢ - عدد ٢ باسون بيكولو .

٣ - عدد ٣ باسـون كورالى .

٤ - عدد ١ باسون رباعى (على بعد رابعة) .

٥ - عدد ١ باسون خماسى (على بعد خامسة) .

وقد سمَيت تلك التشكيلة بمجموعة - باسـون - الكـورال أو الكـورس ، لإشتراكها عادة فى مصاحبة كورال الكنيسة ، لتقوية الخطوط اللحنية العريضة ، أما - الباسـون الحديث ، فهو منحـدر مـن أحد آلات - الباسـون مـن مجموعـة الكورال السابقة ، وهى الآلة التى كانت تضبط من طبقة (دو ماجير) .

==================================

٩ - الريكـــوردر Recorder

الريكوردر ، آلة نفخ خشبية عبارة عن أنبوبـة خشبية أصغر حجمـا وطـولا من المزامير ، يتم النفخ فيها من خلال ثقب أمامى فى مبسم (وليس له بالطبع ثقب جانبى كما فى الفلوت الحديث) ، وعلى جسم الآلة توجد (٦ - ٨) ثقوب تتحـرك عليها أصابع العازف للحصول على الحركة اللحنية المطلوبة .

وكان طاقم الريكوردر فى العصور الوسطى يتـألف عـادة مـن ستة آلات فـى طبقات مختلفة (ثلاثة سوبرانو وثلاثـة بـاص) ، صوتهـا يشـبه إلـى حـد مـا صـوت الفلوت ، وإن كان أقل إتساعا وأكثر وداعة وعذوبة ، ولكنه ضعيف الصوت نسـبيا ، لذلـك كـان يستخدم فـى مصاحبـة الغنـاء والرقـص ، وإن كُتبـت لـه أيضـا مقطوعـات إنفرادية أو لمجموعته كلها أحيانا .

ومن العسير الجزم برأى قاطع عن تاريخ الآلة ومصدرها الأساسى فى فترة بداية العصور الوسطى ، ولكن من المؤكد أن أول إستعمال حقيقى لهذه النوعية مـن الصفارات كان فى فرنسا فى القرن الحادى عشر ، وكانت لها آنذاك ثلاثة ثقوب فقط ، ثم إهتـم بهـا الإنجليز بعد ذلـك ليطلـق عليهـا هنـاك - الفلـوت الإنجلـيزى ، وبعدهـا إنتشرت الآلة تحت إسم - الريكوردر فى كل أوروبا .

وفى بداية القرن الخامس عشر ، كان الريكوردر قد إستكمل تطوّره وصُنعت

منه أحجام عديدة ، لكى يساير بذلك الطبقات والمناطق الصوتية البشرية المختلفة . حيث كانت الآلة تُستخدم فى مصاحبة الغناء والرقص بالدرجة الأولى ، وكانت كل نوعية من مجموعة – الريكوردر – أخفض من سابقتها بمسافة رابعة تامة (بداية من السوبرانو إلى الآلتو ثم التينور فالباص) .

وقد كتبت لتلك الآلات أيضا بعض الأعمال الإنفرادية من موسيقى الحجرة . لما لها من صوت رقيق هادئ ناعم ولكنه ضعيف نسبيا ، ولكنه يقترب كثيرا من اللون والطابع الصوتى لآلات – النـاى – الشرقية والعربية ومن صوت آلة الفلوت . ولكن فى مساحة صوتية أقل .

أما الريكوردر فى عصر النهضة ، فلم يكن قد حل محله – الفلوت المستعرض بعد ، وكانت تستخدم منه نماذج وأحجام وطبقات عديدة فى هذه الفترة . من أصغرها المسمى Praetorius ، حتى أغلظها وأكبرها الذى كان يصنع على شكل S ، وكانت هذه العائلة وآلاتها الإضافية مكونة من ٢١ آلة هى :-

= عدد ٢ آلة سوبرانينو حادة جدا .

= عدد ٢ آلة دسكانت (رابعة أسفل ما سبق) .

= عدد ٢ آلة دسكانت (خامسة أسفل ما سبق) .

= عدد ٤ آلة آلتــو .

= عدد ٤ آلة تينـــور .

= عدد ٤ آلة باص متوسط Bassest .

= عدد ٢ آلة بــــاص .

= عدد ١ آلة دبل بـاص .

فى القرن السادس عشر لم تثبت تماما الطبقات الصوتية لمجموعات الريكوردر – حسبما قال العالم الموسيقى (فرانسوا جوزيف فيتس) البلجيكى الجنسية ، فى كتابه (صناعة الآلات الموسيقية عام ١٨٥٥) فقد ذكر أن آلات الريكوردر كانت لها طبقات عديدة فى عصر النهضة، أخفض بدرجة ثالثة عن الآلات

الأخرى المشابهة ، ولم تكن توجد من الآلات الدقيقة الضبط إلا نماذج نادرة .

وقد ظلت آلات الريكوردر مستخدمة فى الموسيقى الرفيعة والأرستقراطية حتى منتصف القرن الثامن عشر ، حتى بدأ يحل محلها الفلوت المستعرض ، بينما ظلت تلك الآلات فى الإستخدام الشعبى والمدرسى فقط حتى الآن ، كما فى الآلات الشعبية الآوروبية مثل :-

= الشاكان Chakan ، والفوجارا أو الفويارا Fuyara السلوفاكية .

= الفلوير Fluier فى رومانيا ، والصفارات التنبيهية والشعبية .

---

١٠ - الفلــــــوت Flute

لم يتيسر معرفة معلومات كافية عن الفلوت كآلـة نفـخ خشـبية ، حتـى بدايـة القرن الرابـع عشـر ، أى حوالـى عـام ١٥٠٠ م ، ولكـن أقـدم صـور معروفـة للآلـة بشكلها القديم ، موجودة فى مخطوطة من القرن الحـادى عشـر فـى المكتبـة القوميـة بباريس ، توضح الفلوت كأنبوبة إسطوانية عليها عدة ثقوب ، وينفخ فى أعلاها مثـل الصفارات البدائية بشكل عمودى .

وكان للآلة صوت رقيق حنون ، لذا سُمّيت فى فرنسا (Flute Douce - الفلوت الحلو) ، وإنتشرت فى دول شمال أوروبا الآسيوية والمجر وبوهيميا ، حيث سمّيت هناك (Bohemian Flute) ، وعادة ما كان يقوم العازف نفسة أثناء عزف الفلوت ، بالدق بعصا صغيرة على طبلة معلقة فى كتفة هى- التابور Tabor ، وقد إنتشرت الآلتين معا فى أوروبا فى القرن الرابع عشر، لذلك أطلق عليهما الموسيقى (جوليوم دى ماشو) أثناء عمله فى بلاط ملـك بوهيميـا (Flute and tabor) وكان لهذا الفلوت الذى يمسك باليد الواحدة ، أنبوبة قصيرة حتى القرن الرابع عشر، ليصبح بعدها أكثر طولا وإمتدادا ، وبعد أن كان به ثقبان فقط أحدهما أعلى الأنبوبـة والأخر أسفلها ، أضيف له ثقب ثالث فى نهاية الأنبوبة ، وبفتحه أو غلقه ومع تغيير قوة النفخ ، يمكن الحصول على سلم كروماتى لأوكتـافين .

وقد عرف من الفلوت القديم هذا حوالى عشرون نوعا ، يتراوح بين الأضيق إلى الأوسع ، ومن الأقصر إلى الأطول فى طبقات صوتية مختلفة ، ومنها ما سُمّى أيضا (Fretiau فريتياو) ، إلى أن عُرف بعد ذلك فى معظم دول أوروبا باسم جالوبيه Galoubet .

أما الصفارات التى تنفخ بشكل جانبى مثل النايات العربية والشرقية ، فلم تعرفها أو تستخدمها أوروبا غالبا ، بل إستعاضت عنها بآلة ذات صوت رقيق خافت ولها مبسم أمامى ينفخ فيه من طرف الأنبوبة العلوى ، هى الريكوردر .

****

****

ثالثا = آلات النفـخ النحاسيـة

مقدمـــــة

عرفت الحضارات القديمة أنواعا وأشكالا عديدة من القرون والأبواق البدائية التـى صُنعت مـن قـرون الحيوانـات أو مـن النباتـات الطويلـة المُفرّغـة ، والأنـابيب الخشبية أو الملفوفة من الشرائح النباتية ، كما صُنعت أيضا من السبائك المعدنية من النحـاس والـبرونز ، لتُسـتخدم للنـداء والتنبيـه والإعـلان ، والتخـاطب عـن بُعـد بيـن الوديـان والمراعـى والجبـال ، ولتوجيـه النـداءات والتعليمـات العسـكرية إلـى جـانب المشاركة فى الإحتفاليات القومية والشعبية وغيرها .

فى بدايـة العصـور الوسـطى ، عُـرف نـوع هـام مـن أبـواق نـداء الحيوانـات المصنوعه من قرون الحيوانات أو من السبائك المعدنية بـدون ثقـوب ، أطلـق عليهـا Corn أو Horn ، ثم صُنع بعد ذلك البـوق الأصغر حجمـا ذو الثقـب ، الـذى أطلـق عليه إسم – كورنيتّ Cornett – أى البـوق الصغير ، الـذى سـيصبح لـه أهميـة كبيرة فى عصر النهضة التالى بعد عدة قرون .

أما الآلات النحاسية التى كانت مستخدمة فى أوروبا منذ القرنين ١٤ ، ١٥ فكانت ذات طبيعة خشنة الصوت غير دقيـق المعـالم ، ودرجاتهـا غير دقيقـة الضبـط تماما ، إذا ما قورنت بعد ذلك بـالآلات مـن نفـس الفصيلـة أو بنفـس تلـك الآلات بعد تطويرها وتحسينها ، ويرجع ذلك إلى ما حل بها من تعديلات وإبتكارات جديدة ، مثـل الصمامات والغمازات وروافع الحركة ، التى سهلت إستخدامها ويسرت حركة أصـابع العازفين على تلك النوعية من الآلات النحاسية .

وقد أسهمت تلك التعديلات فى تغيير شامل فى شكل وطبيعـة صـوت ونوعيـة بعض تلك الآلات ، وسهّلت مقدرة العازف على التحكم فى إصدار الدرجات الصوتية ، وإتساع المدى الصوتـى وإمكانيـات الآلات فنيـا ، وهـو مـا أثـّر بـدوره علـى أسلوب الكتابة لتلك الآلات وكيفية التعامل معها ، وفتح آفاقا جديدة أمـام المؤلـف الموسيقى للإستفادة بأقصى إمكانياتها الفنيـة ، وهو ما بدا واضحا فى الأعمال الموسيقيـة التـى

تمت كتابتها بعد إنتهاء عصر النهضة وبداية عصر الباروك ، فهناك فرق شاسع بين ما كُتب لها فى القرنين ١٥ - ١٦ وما كتب لها منذ أوائل القرن الثامن عشر .

كما أن علوم الكيمياء والفيزياء التى تقدمت جدا فى تلك الفترة ، كان لها آثارها الواضحة فى حقل الموسيقى ، وإستغلت فى تصنيع الآلات الموسيقية الجديدة وتعديل القديمة منها من المعادن والسبائك المناسبة ، بما يتفق مع المواصفات الفنية التى تضفى على كل آلة لون متميز من الصوت الواضح القوى السليم ، إلى جانب مراعاة اللون والطابع الصوتى الخاص لكل نوعية ، وتميزها عن بقية النوعيات الأخرى من الآلات ، سواء من الفصائل نفسها أو من الفصائل الأخرى .

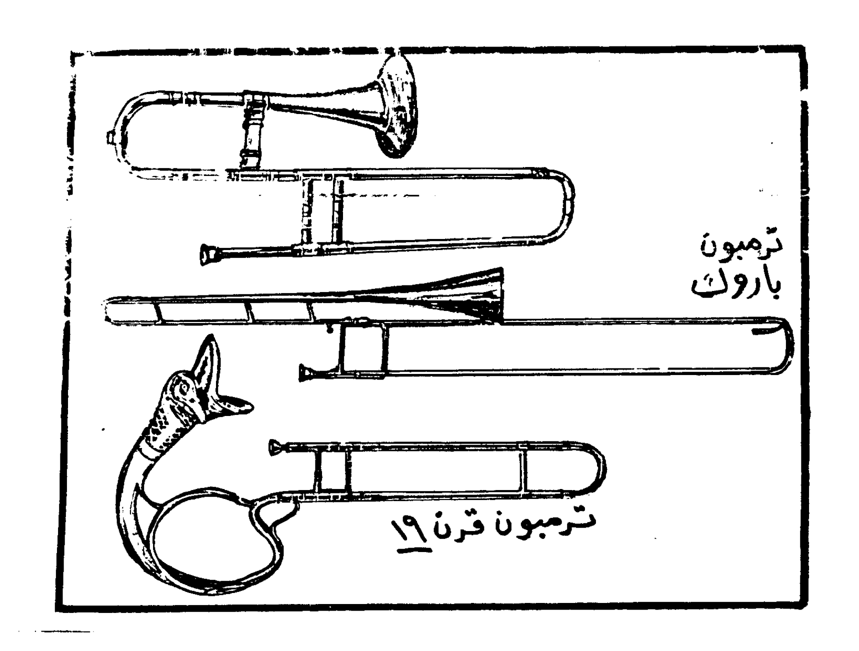
لهذا ظلت الآلات النحاسية القديمة خلال القرنين ١٤ - ١٥ ، حتى القرن السادس عشر ، قاصرة ومحدودة الإمكانيات ، مما أدى إلى عدم الإهتمام بها ، وبالتالى عدم الكتابة لها بشكل جيد من قبل المؤلفين الموسيقيين فى تلك الفترة ، إلى أن تطوّرت وتحسنت إمكانياتها الصوتية والتكنيكية مع منتصف القرن السابع عشر ، أى مع بداية عصر الباروك .

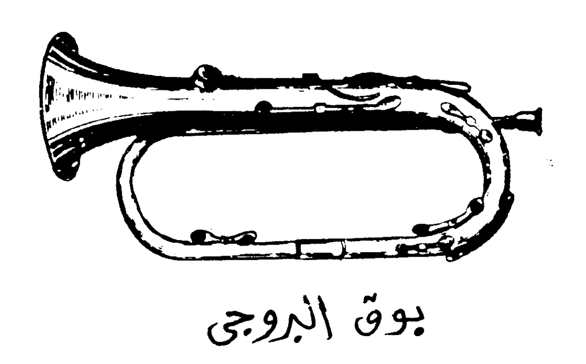
١- الترومبيت Trumpet

كان للترومبيت - النحاسى الندائى الإحتفالى ، دور كبير فى موسيقى الحياة اليومية فى العصور الوسطى ، فهو يُستخدم فى النداءات وطلب النجدة والإمدادات ، وإبلاغ التعليمات فى القصور والقلاع الأرستقراطية الأوروبية المتسعة ، كما كانت تُفتح أو تقفل البوابات والأسوار والأبراج بإشارات صوتية لحنية خاصة منه ، كما كان يُعلن به عن قدوم الملوك والأمراء والشخصيات الهامة .

والترمبيت ، آلة نفخ عبارة عن أنبوبة نحاسية إسطوانية تنتهى فى ربعها الأخير ببوق مخروطى متسع جرسى الشكل ، وكانت الآلة فى أبسط صورها فى العصور الوسطى تشبه - البروجى - المعروف حاليا ، أو (الفانفار) الإحتفالى الطويل ، وكلها آلات كانت تعتمد على إستخراج درجاتها الصوتية من السلسلة التوافقية الإنهارمونية ، وكان من الممكن التحكم فىإستخراج الأصوات منها بتغيير

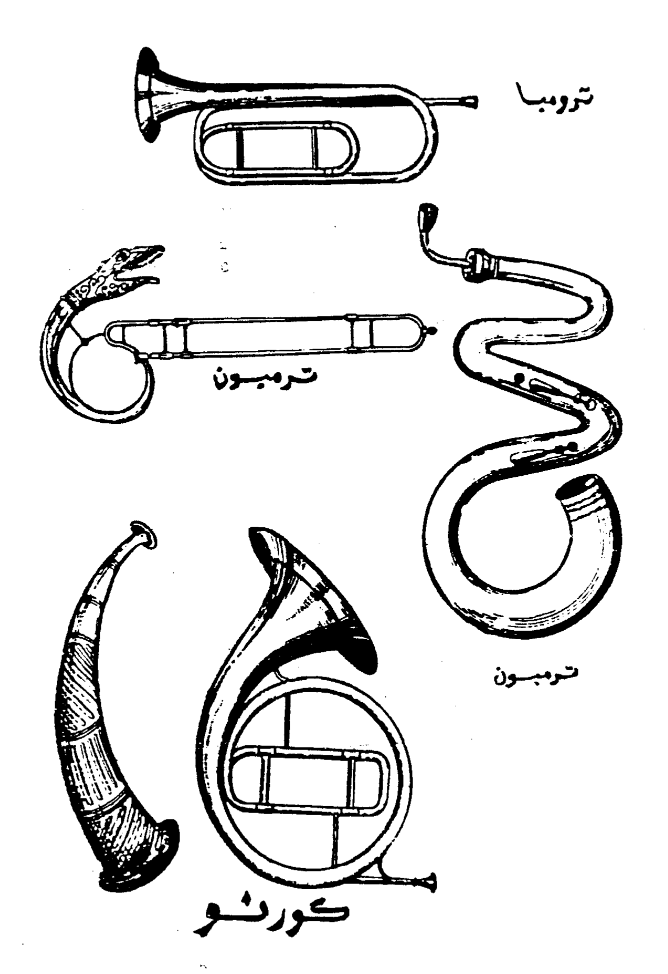
الأبواق القديمة والآلات النحاسية فى العصور الوسطى





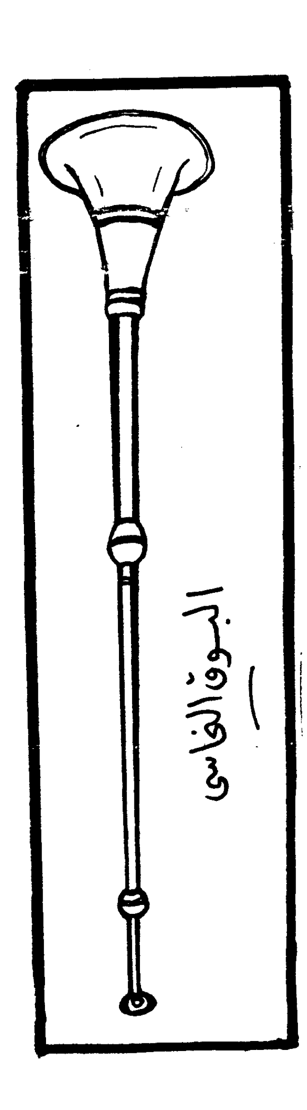
بوق البروجى

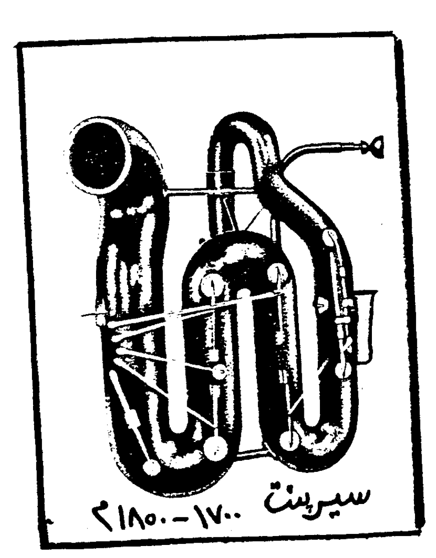
تابع الآلات النحاسية فى العصور الوسطى



تابع للآلات النحاسية .







قوة النفخ ، لأنها كانت بالطبع دون ثقوب أو غمازات .

وترجع النماذج الأولى منها إلى الأبواق الفرعونية والأبواق والترمبيتات الإغريقية ، كما صُنعت منها آلات خاصة أكبر حجما وأقوى صوتا ، لإستخدامها خصيصا فى الأغراض العسكرية كتحريك الجيوش وإعطاء التعليمات للمقاتلين من المشاة والخيّالة ، وهى تختلف بالطبع عن الآلات العادية التى كانت تستخدم فى المدن ، كما كان منها ما يُستخدم فقط فى خدمة إشارات السفن البحرية .

وقد أُطلقت على تلك الآلات أسماء لاتينية عديدة قديمة منها :-

(توبا Tuba ، بوكتشينا Buccina ، كلارينو Clarino ، كلارو Claro)

ولكن هذه الآلات كانت ذات أنبوبة مستقيمة خالية من اللفات والإنحناءات ، بينما كانت أنبوبة الـ بوكتشينا مخروطية الشكل ، وليس لها نهاية جرسية متسعة . لذا فهى تشبه الأبواق كثيرا ، أما - التوبا Tuba - فكانت ذات أنبوبة إسطوانية لها نهاية جرسية واسعة .

وفى مرحلة لاحقة بعد ذلك ، زيد طول وسُمك الأنبوبة تدريجيا بغرض الحصول على طبقة صوتية أخفض (أغلظ) ، حتى أصبح من الصعب التحكم فى إمساكها بسهولة لضخامتها ، وصعوبة حملها وتحطُّمها أحيانا أثناء الأداء عليها خاصة أثناء السير والحركة ، وهو ما دعى صناع الآلات النحاسية إلى ضرورة التفكير فى عمل إلتواءات للأنبوبة وثنيها لتقصير طولها ، لتظهر الآلة بعد ذلك فى صور عديدة فى أوروبا تختلف من مكان إلى مكان ، حتى تم توحيد شكلها فى القرن الخامس عشر على شكل حرف S وبعدها إبتكرت أيضا - الترومبا كلارينا Tromba clarina القصيرة الحادة.

وللترومبيت صوت قوى معدنى رنان نفّاذ ، وكانت تكتب لها أحيانا أسطرا لمساعدة الكورالات فى بعض الأعمال الدينية ، إلى جانب دورها الندائى الإحتفالى فى المهرجانات الشعبية والوطنية والعسكرية ، أما أهم إستخداماتها الفنية الموسيقية الحقيقية فلم تظهر إلا فى بداية عصر الباروك .

٢ - الترمبـــــون Trombone

الترمبون ، آلة نفخ نحاسية قصر إستخدامها فـى العصـور الوسـطى وعصر النهضة ، على النداءات الإحتفالية والعسكرية البسيطة ونداءات الصيد ، وهي تنحدر من آلة قديمة هى (الساكبوت Schbut) ، التى كانت تتميز بإمكانية ضبط طبقاتها الصوتية والحصول على الحركة اللحنية منها بواسطة الأنابيب والزلاقات المتداخلة ، (دون وجـود للثقوب أو الغمـازات) وبذلـك يقصـر أو يطـول العمـود الهوائـى للآلـة حسب الطلب ، وهو ما يعرف بـ .الترمبون ذو المجر ، وبعدها لم تطرأ على الآلة أية تغييرات أخرى ، حتى أيامنا هذه .

وكان لهذا الترمبون المتداخل صوت ثقيل ، لذلـك كـان يستخدم عـادة إما للنداءات الإحتفالية أو العسكرية ، أو لتقوية الضغوط اللحنية للخطـوط الغنائيـة فـى الكورالات ، ومصاحبة الأصوات الرئيسية فـى الألحـان البوليفونيـة الكنيسـية ، لهذا كـانت تستخدم فـى الكنـائس علـى نطـاق واسـع ، بجـانب إستخدامها فـى المناسـبات الإحتفالية الدينية والوطنية ... الخ .

٣ - الكـورنيـت Cornett

يحتل - الكورنيت - مركزا وسطا بين آلات النفـخ الخشبية المصنوعـة مـن الخشـب ، ولهـا ثقـوب يتـم التحكم فيهـا بأصـابع العـازف مباشـــرة ، وبيـن الآلات النحاسية (المصنوعة من السبائك النحاسية) ذات البوق النحاسى .

وقد عرف من - الكورنيت فى القرن الحادى عشر نوعيات منها :-

١ - الكورنيت الأبيض المستقيم .

٢ - الكورنيت الأسود المُنحنى والمُغطّى بالجلد الأسود .

ومنذ القرن الثالث عشر ، أصبح - للكورنيت - الأبيض خمسة ثقوب فقط ، ثم تم تطوير الآلة بعد ذلك إلى أن أصبحـت تـتركب مـن قطعتيـن ، وبهـا عـادة سـبعة ثقوب (ستة منها علوية والسابع لأسفل) ، أما المبسم فقد أصبح كأسى الشكل .

كما أصبح العمود الهوائى منفصلا أو غير منفصل (متكامل) مع العمود الرئيسى للآلة ، وكان للمبسم الخاص بالنوع الأول المنفصل صوت قاتم اللون غير حاد ، لذا سمّى بـ، الكورنيت الأخرس أو الأبكم .

وكان – الكورنيت الأسود المنحنى مكوّن من قطعتين من الخشب عليها الثقوب ، ويتم التوصيل بين الأجزاء الخشبية والمنحنية بأنابيب معدنية ، وتغطى جميعها بالجلد الأسود اللون لحمايتها .

وهناك إختلاف هام فى تكنيك التحكم بالشفايف أثناء النفخ Embouchure خاصة للطبقات العالية فى – الكورنيت – عن بقية الآلات النحاسية ، لاسيما منذ إستخدام المبسم الصغير للطبقات الحادة ، لذلك لا يستخدم تلك النوعية العازفون ذوى الشفاه الرقيقة ، وكان على العازف النفخ بقوة وبضغط الهواء بالشفاة .

ومن المعروف أن هذه النوعية من الآلات النحاسية ، لم يكن لها فى البداية مبسم خاص لكل نوعية أو حجم أو طبقة صوتية ، وليس لها شكل أوإتساع خاص لكل لون منها ، كما هو معروف ومعمول به الآن ، أما تلك الخاصية القديمة الثابتة فى تكنيك النفخ فى تلك الآلات ، فما زالت تستخدم فقط فى الآلات الشعبية النحاسية المعروفة فى أوروبا وغيرها ، والآلات النحاسية ذات الطبقات الحادة فقط مثل :-

= الكورنيت السوبرانو (مى) .

= الترمبيت الصغير (البيكولو) .

وصوت الكورنيت يشبه بقية أصوات الآلات النحاسية فى طبقاتها الحادة مثل – الترمبيت – وفى مناطقه المنخفضة يماثل صوت – الترمبون – وإن كان لها بعض من طابع صوت آلة – الدولسيان – الخشبية فى منطقتها الحادة .

والكورنيت – بصوته الغامض القاتم ، يصلح كثيرا للإستخدامات الفنية التعبيرية الدرامية الموسيقية ، خاصة عند خلطه مع الآلات الموسيقية الأخرى بعناية وقد إستخدمه المؤلف الموسيقى – كرستوفر جلوك- فى أوبراه – أورفيو Orpheus لهذا الغرض .

٤ - السـيربنت Serpent

كـان يُطلق علـى - الكورنيت البـاص إسم - السيربنـــت - لأنـهـا ملتويـة الشكل ، حتى يستطيع العازف الحصول على الدرجات الغليظـة ، نظـرا للطـول الكبـير لأنبوبة الآلة التى تلتف أو تلتوى ، وحتى يمكن الوصـول كذلـك إلـى الثقـوب السـفلى البعيدة على الأنبوبة مثل الكورنيت الأسود .

وكانت آلة - السيربنت - تغطـى أيضـا بـالجلد الأسـود ، ولأنـهـا كـانت آلـة غليظـة الصـوت ، كـانت تستخدم فـى أوركسـترات الكنـائس لتقويـة الخطـوط اللحنيـة الغنائيـة الكوراليـة . وتسـتخدمـها كذلـك البـاندات العسكرية خاصـة فـى فرنسـا حتـــى منتصف القرن التاسع عشر .

ولأن الآلة لها صوت غليظ ثقيل غير براق ، كان المؤلفون والصنـاع الآلات يحاولون أثبات أهميتها كآلة باص ، وأداة تعبيرية ولون صوتى له أهميته ، وحـاولوا تطويرها وصناعة نوعيات جديدة منها ، حيث قام الإنجليزى (جوردان) عام ١٨٦١ بصنع - سيربنت كنترباص - تحولّت بعد ذلك إلى- الباص هورن - ثم أصبحت هـى نفسها - الأوفيكليد Ophicleide ، ثم تحولّت بعدها إلى الآلة المعروفة حاليا بإسـم - الباص توبا Bass Tuba .

٥ - الكـــــورنو Horn - Corno

الكورنو من آلات النفخ النحاسية المنحدرة من القرون والأبـواق القديمـة ، التى عرفته الحضـارات القديمـة منذ عدة آلاف مـن السنين ، وقـد صنعت أنبوبتـهـا الإسطوانية الرفيعة نوعا فى العصـور الوسـطى مـن سبيكة نحاسـية ، بهـا عـدد مـن اللفات لتقصير طولها ، كما تنتهى ببوق متسع جرسى الشكل .

وكانت الآلة قديما تصنع من القرون المأخوذة من الحيوانات ، أو تصنع مـن سيقان النباتات الجافة المفرّغة ، أو مـن الشـرائح الخشـبية التـى تلصـق ببعضـهـا ، لتشكل مجتمعة إسطوانه تنتهى ببوق متسع ، ثم صنعت بعد ذلك من السبائك المعدنية

حتى تم إبتكار مبسم النفخ الكأسى المعدنى فى القرن الرابع عشر ٠

وقد إرتبطت الآلة بالرعاة والصيادين ، وبالنداءات التنبيهية والإحتفالية والعسكرية ، كما إستخدمها البحارة فى تأمين سفنهم من الضباب الشديد أثناء الإبحار فى بحر الشمال ٠

وقد عُرفت من أبواق - الكورنو - نماذج عديدة بأحجام مختلفة ، صنعت كلها من سبائك نحاسية، ويعتمد إصدار الصوت منها على قوة النفخ وتغيير شدته ، للحصول على السلسلة التوافقية الإنهارمونية للأصوات الطبيعية ، لذلك كان يُستعان بعدة آلات منها مختلفة ، للحصول منها مجتمعة بالتوالى على لحن متكامل ، أو جملة لحنية ندائية طويلة ممتدة ، تناوبا بين عدةّ آلات ٠

حتى بداية عصر الباروك ، لم يكن قد عم بعد إستخدام الصمامات أو الغمازات الثلاث المعروفة بها الآلة حتى الآن ، لذلك كانت محدودة الإستخدام فى النداءات الإحتفالية فقط غالبا ٠

وكان الفرنسيون يستخدمون - الكورنو - فى أغراض الصيد والمناسبات الإحتفالية هامة ، لذلك أطلق عليها - الكورنو الفرنسى Frensh Horn ، تمييزا لها عن - الكورنو الإنجليزى أى (الكورانجيليه وهى آلة نفخ خشبية) ٠

****

****

رابعا - الآلات الوترية من أجداد الآلات ذات لوحات المفاتيح

١ - المونوكـــــورد Monochord

المونوكورد أو (الصونومتر) ، آلة وترية علمية موسيقية بالدرجة الأولى، إبتكرها العالم الإغريقى القديم - فيثـاغورث Pythagoras ٥٨٠ - ٥٠٠ ق م ، ليقوم عليها بتجاربة العلمية والرياضيـة فـى حقل قيـاس الذبذبـات وتـرددات الأوتـار وتقسيماتها .. الخ .

والمونوكورد عبـارة عن صنـدوق خشـبى بسيط التركيب مستطيل الشـكل مركّب على سطحه وتر واحد فقط (لذا سمّى Mono أى واحد و Chord بمعنى وتر ، أى وحيد الوتر) بينما يمر الطرف الآخر علـى مـا يشـبه الفرس علـى حافـة الصندوق ، متدليا منه جزء معلّق به ثقل معين الوزن (سنجه) من المعـدن معلومـة ومحددة النوع والحجم والمادة والشكل فيما يشبه التوحيد القياسـى ، لكـى يعمـل هـذا الثقل على شد الوتر بقوّة معينة ومحددة .

فى نفس الوقت فإن الوتر ونوعيته والمادة المصنّعة منـه ، وطولـه وسُمكه ذات مقاييس محددة متعارف عليها أيضا ، وكذلك فإن أطوال الصنـدوق الخشـبى مـن حيث الطول والسُمك والعرض والإرتفاع ، وكذا نوعية ومواصفات الخشب المصنـوع منه متعارف عليها أيضا ، حيث يُصنع من - المونوكورد أعدادا وفيرة تُوزّع فـى كل مكان فى أوروبا خاصة فى الكنائس والقصور .

وهكذا كان المونوكورد بمثابه جهـاز للتوحيـد القياسـى للدرجـات الموسـيقية والطبقات الصوتية ، والتعرف على طبيعة الأصوات وتحديد نسب الدرجـات الصوتيـة للسلم الموسيقى علميّا وعمليا ، ولكنه لم يُسـتخدم بـالطبع كآلـة موسـيقية للعزف أو مصاحبة الغناء ، إنما كانت الآلة تُستخدم فى الكنائس خاصة لتسـوية وضبـط دوزان الآلات ، وضبط طبقات المجموعـات الصوتيـة الغنائيـة ، ومعرفـة الدرجـات الصوتيـة الموسيقية التى كان يرمز لها حينذاك بالحروف الهجائية ، ولم تكن أسـماء الدرجـات الصولفائيـة قد عُرفت بعد ، وهكذا كانت وظيفة - المونوكورد - تشبه إلى حد كبير

وظيفة (الديابازون) أو (الشوكة الرنانة) حاليا .

وهكذا كان – للمونوكورد – كأداة علمية وموسيقية بسيطة ، أهميته الكبيرة فى كنائس العصور الوسطى الأوروبية ، حيث كان يُستعمل بغرض المساعدة على دقة ضبط الآلات الموسيقية وتحديد الطبقات الصوتية للمغنين ، ولكن بعد ذلك أدت التجارب الكثيرة والتطويرات التى تعرضت لها الآلة ، إلى ظهور نوعيات أخرى من الآلات الوترية أكثر تقدما وتطورا ، خاصة من آلات ذات لوحات المفاتيح ، التى ستكون لها أهميتها الكبرى فى موسيقى العصور الوسطى والعصور التالية مثل : الكلافيكورد ، الهاربسكورد ، ثم البيانو بعد ذلك .

والمونوكورد – كما ذكرنا ، عبارة عن صندوق مُصوّت صغير الحجم نوعا، مركّب عليه وتر واحد مشدود بين طرفى الصندوق ، وتنزلق تحته قنطرة متحركة على شكل ركاب ينزلق فى مجرى على سطح الصندوق ، يمكن بواسطتها تغيير الأبعاد وطول الوتر بين الطرف الرئيسى والقنطرة ، أى الجزء المتردد من الوتر عند نبره بالأصبع أو بريشة صغيرة ، أو عند طرقه بمضرب أو شاكوش خشبى صغير ، لإصدار الدرجات الصوتية المختلفة المطلوبة عند تغيير مكان القنطرة أو(الركاب) ، حيث تعزل القنطرة فى مكان وجودها الذى يتم ضبطها عليه جزءا من الوتر ، بينما يظل الجزء الآخر ، حُرا يتذبذب لإصدار الدرجة المطلوبة ، وبواسطة تحريك الركاب إلى نهاية طول الوتر أو إلى أى جزء منه ، يمكن سماع صوت الوتر بكامل طوله ، أو صوت نصفه أو ثلثه أو ربعه أو خمسه ، أو أجزاء أصغر من ذلك .. الخ .

ويتوازى مع طول الوتر كاملا مسطرة مثبّتة على جانب الصندوق ، مقسّمة وعليها علامات تحدد طول الوتر وأبعاده ونسبه ، والدرجة المسموعة منه عند وضع القنطرة أمامها . ويمكن تقسيم المسطرة أمام الوتر إلى الدرجات وأنصاف الأتوان الإثنى عشر للسلم الموسيقى الكروماتى كاملا .

ومن الجدير بالذكر أنه لم يحدث فى خلال الألف عام التى إستغرقتها العصور الوسطى ، وفيها إستخدم المونوكورد على نطاق واسع كأداة لتنظيم وضبط الدرجات

الصوتيـة ، أن تعدّى النطاق الصوتى والمساحة اللحنيـة للألحان الآليـة أوالمصاحبـة الآلية للغناء ، النطاق الصوتى المعتاد للصوت البشرى الذى يؤدى الألحان الغنائية ، والتى كانت تعتبـر فى ذلك الوقت ألحانا بسيطـة جدا (بالنسبة لقياسنا الفنى الحالى)، لذلك إصطُلح عليهـا بـ. الغنـاء البسـيط أى Plainsongs ، ولكـن أدت التجـارب الكثيرة والتطويرات التى تعرض لها المونوكورد إلى ظهور نوعيات أخرى من الآلات أكثر تقدما ، كما سنرى بعد ذلك .

وكانت أول خطوة فى سبيل تطوير- المونوكورد من آلة علمية فقط إلى آلـة موسيقية حقيقية للعزف والأداء ، هى وضع أكثر من وتر واحد على وجـه الصنـدوق المصوّت ، ثم كان تزويدهـا بمفـاتيح لهـا لامسـات تحـل محـل القنطـرة (الركـاب) ، وعلى أساس العلامـات التـى وُضعت لبيـان الدرجـات الصوتيـة عنـد كـل نقطـة علـى المسطرة على وجه الآلة موازية للوتر ، وبالتالى أمكن تحديد الدرجات بدقة بالنسبة لأى طبقة صوتية محددة يتم شد أو ضبط الوتر عليها .

أما التطور الأكثر أهمية ، فكان تزويد الآلة بأوتار أكـثر ، حتـى بلـغ عددهـا (١٩) وترا فى القرن الرابع عشر ، وبذلك إنتفت عنه تسميته بالـ. مونوكورد أى ذو الوتر الواحد ، لتبدأ مرحلة جديدة أدت إلى إبتكار آلات أخـرى جديـدة كـان أهمهـا الكلافيكورد ، بعد أن أصبحت الآلات ذات الأوتار العديـدة المتطـوّرة مـن المونوكـورد تُستخدم كآلات موسيقية حقيقية للعزف والمصاحبة البسيطة ، يتم فيهـا نـبر الأوتـار باليد اليمنى ، بينما تقوم اليد اليسرى بتحريك القنطـرة تحـت الأوتـار للحصـول علـى الحركة اللحنية المطلوبة .

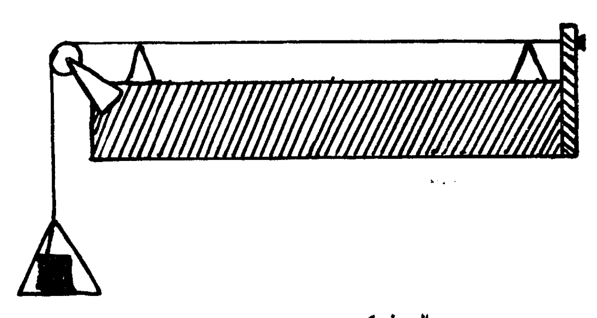
وكما أشرنا من قبل ، فقد كان تزويد اللامسات بروافع فى نهايتهـا مفـاتيح ، عند الضغط عليها تطرق اللامسات أو الشـواكيش الأوتـار دون إسـتخدام النـبر ، كمـا كانت أيضا تُطرق الأوتـار فـى آلات أخـرى بشـواكيش تمسـك بـاليدين مثـل السـنطور الشرقى الأصل ، الذى عرفته أوروبا بإسم - بسالتريوم Psalterium ، الذى يشبه آلـة القانـون العربية تقريبا ، ولكن يصدر الصوت فيه بطـرق الأوتار وليس بنبرها ،

وبذلك أمكن العزف على تلك الآلات الجديدة التى تعمل عند الضغط على المفاتيح لتتحرك الشواكيش التى تطرق بدورها الأوتار من أسفلها ، أما أهم إضافة فنية على تلك الآلات ، فكانت إتاحتها إمكانية طرق عدة أوتار معا فى نفس الوقت ، لإصدار مسموع صوتى فى نسيج بوليفونى أو تكثيف هارمونى ، وهكذا أطلق عليها آلات الطرق أو النبر ذات لوحات المفاتيح Keyboards .

وفى الحقيقة فإن الآلات الموسيقية من فصيلة الآلات ذوات لوحات المفاتيح، أو أصولها وأجدادها من الآلات التى يصدر منها الصوت بواسطة النبر أو الطرق المباشر باليد ، ولدت منها نماذج عديدة صغيرة أو متوسطة الحجم مثل :-

(البسالترى أو السيميبسالترى أو الميكانون Micanon - السنطور - الشمبالو أو السمبال - الدولسيمير Dulcimer)

كما إنبثقت عنها آلات أخرى كانت لها أهميتها الكبرى حتى نهاية عصر الباروك فى القرن الثامن عشر ، مثل : الكلافيكورد Clavichord أو المانيكورديوم Manicordium ، ثم الكلافيشمبالو أو (الكلافسان) ، أو ما عُرف بعد ذلك أيضا بإسم- الهاربسكورد Harpsichord .



المونوكـــــــورد

==============================

٢ - السنطور Santur

السنطور آلة طرق وترية قديمة جدا ، تُعتبر نوعا مبسّط من القيثارات أو الجنوك أو الهاربات القديمة ، وفيه تمتد الأوتار داخل إطار أو مثلث أو شبه منحرف من الخشب ، ويكون إصدار الصوت منها بواسطة الطرق على الأوتار بشاكوش خشبى صغير (وأحيانا بنبر الأوتار بريشة صغيرة) .

ويرجع السنطور إلى آلة - الأشور الأشورية والبابلية الأصل ، التى كان يصدر الصوت منها بواسطة طرق الأوتار بشاكوش بدلا من نبرها ، وهذه الآلة ما زالت موجودة ومنتشرة فى بعض دول الشرق الأوسط خاصة فى العراق ولبنان وتركيا ودول آسيا الوسطى ودول البلقان فى شرق أوروبا ، وقد إنتقلت الآلة إلى وسط وغرب أوروبا تحت مسميات عديدة منها :-

(السمبال - السمبالون - الدولسيمير)

================================

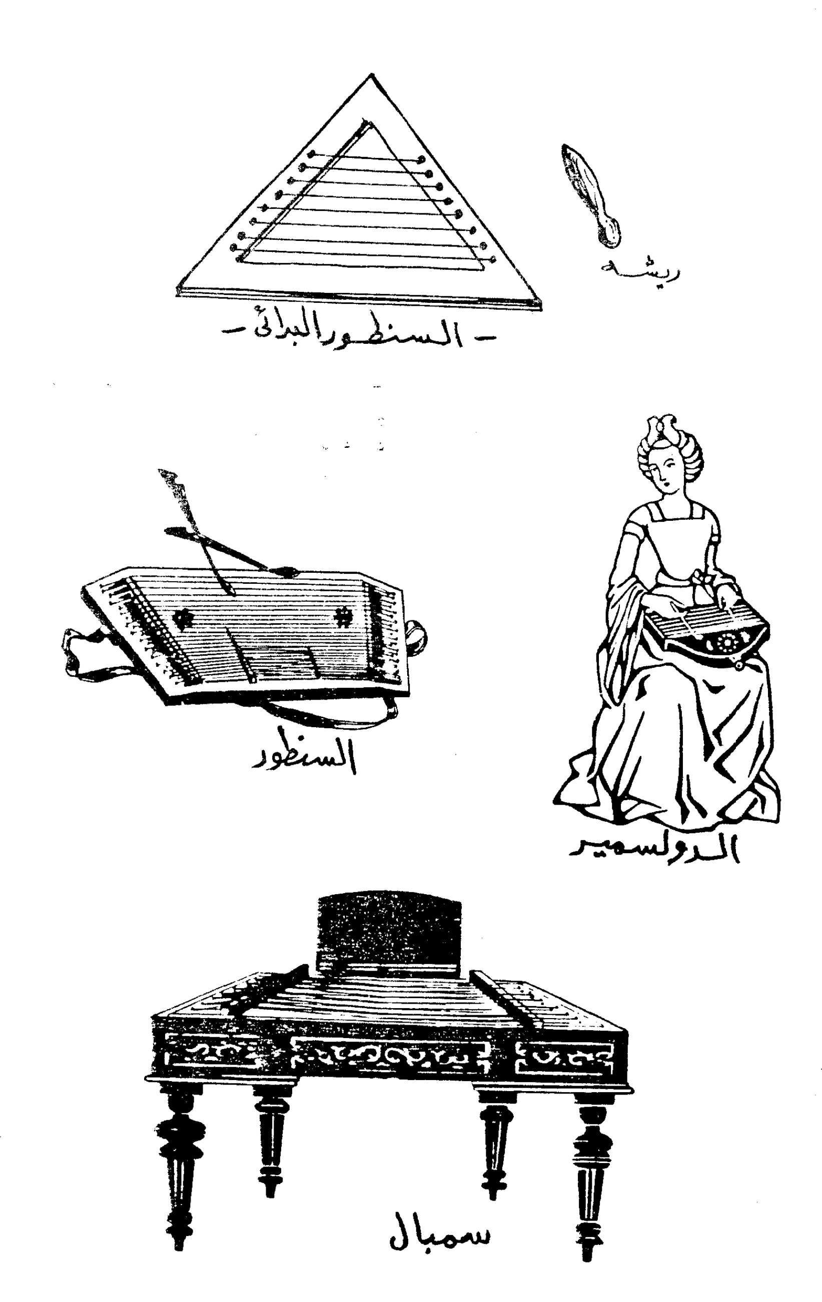
٣ - الدولسيمير Ducimer

الدولسمير ، آلة طرق وترية أوروبية قديمة إنتشرت فى العصور الوسطى ، وهى منحدرة من آلات شرقية وعربية الأصل ، وفيها تُشد الأوتار جيدا بين قنطرتين مثبتتين على صندوق مصوّت ، يشبه صندوق آلة - القانون العربى إلى حد كبير ولكن تطرق أوتار- الدولسيمير - بواسطة مطارق خفيفة من الخشب ، مثل مطارق - السنطور أو السمبال أو السمبالون - أيضا ، وقد تُنبر أحيانا بريش مثبت فى أصابع اليد (مثل القانون العربى الشرقى) .

وعلى أساس تلك الآلة والآلات المشابهة لها ، كان إبتكار أهم آلة وترية من آلات لوحات المفاتيح فى تلك الفترة وهى - الهاربسكورد ، بعد المزج بينها وبين عدة آلات مثل : -

(السنطور - السمبال - السمبالون - الدولسيمير - الكلافيكورد)

وقد أصبح لتلك الآلة أهميتها الكبيرة فيما بعد ، خاصة فى مصاحبة الغناء


ريشة
- السنطور البدائى -
السنطور
الدولسمير
سمبال

تابع



والمجاميع الآلية الأخرى ، كما كتبت لها المؤلفات الإنفرادية العديدة ، أما فى كل من آلتى (الكلافيكورد ثم الهاربسكورد) ، فكانت الإستفادة من مميزات وإمكانيات تلك الآلات مجتمعة ، لتصبح لهذه الآلات الجديدة السيادة علىالآلات الوترية الأخرى٠

==============================

خامسا = الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح

١ - الكلافيكـــورد Clavichord

بعد ما أُضيفت إلى آلة - المونوكورد - أوتارا جديدة ، أصبح من الصعوبة نبر الأوتار وتحريك القنطرات تحتها فى نفس الوقت ، وبسرعة الأداء اللحنى للحصول على الدرجات الصوتية المحددة المطلوبة ، لذلك كان لا بد من الإستعانة برافعة أو مفتاح متصل بالمطرقة التى تتحرك عند الضغط عليها لكى تطرق الوتر فى المكان المحدد ، للحصول على الدرجة المحددة ٠

وقد أدت تلك الآلة الجديدة إلى إمكانية إصدار عدة أصوات فى وقت واحد على شكل تآلف رأسى أو جملتين لحنيتين متقابلتين أفقيا ، وقد سُمّيت هذه الآلة بـ٠ الكلافيكورد ، وفيه تتحرك أى لامسة عند الضغط على المفتاح الخاص بها من لوحة المفاتيح ، لكى يصدر الصوت من الوتر المطلوب بعد طرقه فى مكان محدد ، وفى نفس الوقت تقوم بكتم الجزء الذى لا يصدر عنه الصوت ، حيث يوجد جزء بارز من اللامسة يقوم بمهمة القنطرة أو الكتّامة ٠

وقد تطوّرت ميكانيكية الآلة ، حتى صار من الممكن إصدار عدة أصوات من الوتر الواحد ، بلامسات ومطارق متصلة بعدة مفاتيح ، تطرق كلها وتر واحد ولكن من أماكن مختلفة ، وهو ما عُرف بـ٠ الكلافيكورد المُطلق صغير الحجم ، نظرا لقلة عدد الأوتار به ، هذا إلى جانب الأنواع الأخرى منه ، وبخاصة الكلافيكورد المقيد - وفيه يكون لكل وتر واحد مفتاح واحد خاص ، يمثل درجة صوتية موسيقية محددة وشاكوش أو لامسة واحدة ، لذلك كانت الآلة كبيرة الحجم نوعا ، نظرا لأن عدد الأوتار المشدودة على محور الآلة ، يكون تماما بعدد مفاتيح الآلة ٠

الكلافيكورد آلة طرق وترية من آلات لوحات المفاتيح ذات الأصابع البيضاء والسوداء (كما فى البيانو) وفيها يكون إصدار الصوت بواسطة الضغط على المفاتيح التى تحرك بدورها شواكيش أو مطارق فى نهايتها لامسات أو قطع معدنية، تطرق الأوتار المعدنية الأفقية من أسفلها ، وتتميز شواكيش - الكلافيكورد بأنها لا ترتد إلى مكانها بعد طرقها مباشرة ، بل تبقى ضاغطة على الأوتار حتى تُرفع الأصابع عن المفاتيح ، خاصة فى النوع المقيد الذى تشترك فيه عدة مفاتيح وشواكيش ، من إستخراج درجاتها من وتر واحد ، وهكذا أمكن تصغير حجم الآلة حتى تستوعب عددا محددا من الأوتار ، لعدد مضاعف من الشواكيش أو المفاتيح ، وعادة ما يكون الجزء الأطول من الوتر هو الجزء المسموع ، بينما الجزء الآخر الأقصر ، يتم كتمه بواسطة كتّامات من اللباد .

وهذه الخاصية المتميزة فى - الكلافيكورد المقيد ، تشبه إلى حد كبير فكرة العفق بالأصابع على الأوتار فى الآلات الوترية ذات الدساتين ، لذلك كان صوت الآلة ضعيفا معدنيا رنانا متقطعا ، ولكنه لا يستطيع إصدار نغمات طويلة غنائية ممتدة ، ولا يصلح سوى للأماكن المحدودة ، ولكن يمكن بواسطة إبقاء الأصبع ضاغطا على المفاتيح ، يمكن إعطاء الصوت إمتدادا أكثر ، حتى يتم رفع الأصبع عن المفتاح تماما ، وكان من الممكن إيجاد بعض التلوين الصوتى للآلة بتغيير قوة الضغط على المفاتيح ، ليصبح الصوت قويا أو ضعيفا نسبيا وإلى حد ما ، وكان من الممكن أيضا ذبذبة الصوت Vibrato بواسطة هز الأصبع على المفتاح ، لذلك كانت الآلة منزلية بالدرجة الأولى ، ومختصة بالموسيقى الدنيوية وخاصة مصاحبة الغناء ، كما كتب لها بعض المؤلفين أعمالا موسيقية رفيعة خاصة بها .

ونظرا للصوت المعدنى المتقطّع القصير الرقيق للآلة ، كان لا بد من الكتابة بحيث يتم تدارك هذا العيب ، وعمل الكثير من الحليات والزخرفات التلوينية ، وبذلك يمكن الحصول على صوت أكثر إمتدادا ، وهو ما دعى إلى التفكير فى تطوير الآلة ، والبحث عن بديل لها ، وهو ما أسفر عن إبتكار آلة - الهابسكورد .

والكلافيكورد المطلق ، يُشبه فى مظهرة الخارجى آلة - البيانو - تقريبا ، وخاصة من النوع القائم (العالى) ، بينما الكلافيكورد المقيد يشبه - البيانو ذو الذيل (الكودا) ولكن من الحجم الصغير نوعا ، وبذلك يعتبر الكلافيكورد تصنيفا من آلات الطرق الوترية ذات لوحات المفاتيح .

وقد بدأت هذه الآلة فى الإندثار عندما أخذت آلة - الهاربسكورد - طريقها إلى غزو أوجه النشاط الموسيقى فى كل أنحاء أوروبا ، لخواصها الموسيقية والتكنيكية الأوفر ولصوتها الأقوى والألمع .

وقد ظل - الكلافيكورد المطلق مستخدما حتى مطلع القرن ١٨ ، حتى تطوّر منه - الكلافيكورد المقيد الذى يختص فيه كل مفتاح بوتر وصوت واحد ، وبعدها بدأ النوعان فى الإختفاء تدريجيا مع بداية ظهور آلة جديدة تنتمى لهما بصلة القرابة ، إحتلت بسرعة مكانتهما بامكانياتها الأكثر تطورا ، هى - الهاربسكورد - التى أصبحت محورالإهتمام والتأليف الموسيقى والعزف فى الإستخدام المنزلى والعام ، وكانت مفاتيح الكلافيكورد أقصر من مفاتيح البيانو المعروف حاليا ، كما كانت منطقة أصواتها ، فى مساحة تبلغ حوالى ثلاثة دواوين (أوكتافات) متوسطة .

ولأن الكلافيكورد آلة مصاحبة للغناء خاصة ، فلم تكن لها حاجة فى الدرجات الشديدة الغلظ أوالشديدة الحدة ، وكانت الدرجات مرتّبة ترتيبا دياتونيا وموزّعة على المفاتيح البيضاء فقط ، لأن الدرجات الملوّنة لم تكن قد إستعملت بعد حينذاك ، ولكن بعدها تم التطوير لتشتمل على المفاتيح الملونة ، بداية بعلامات سىb ثم مىb ثم لا b ، وهكذا حتى إكتمل السلم الكروماتى ، الذى إستقر على الشكل المعروف به منذ القرن الثامن عشر، وأصبحت المساحة الصوتية لآلات لوحات المفاتيح عامة حوالى خمسة أوكتافات ، وكانت ألمانيا هى المُنتجة والمُصدّرة الأساسية للنماذج الممتازة من آلات الكلافيكورد ، خاصة من إنتاج مصانع عائلة سيلبرمان Silbermann .

==================================

٢ – الفرجنـال Verginal

الفرجنال ، آلة نبر وترية من الآلات ذات لوحات المفاتيح ، تُعتبر أحدث مـن الكلافيكورد وأقدم من الهاربسكورد ، فهى آلة وسط تـُعد أقدم آلات تلك الفصيلة التـى إنتشرت فى أوروبا منذ القرن الخامس عشر ، وكـان – الفرجنـال يُعتـبر فـى إنجلـترا آلة شعبية لا يخلو منها منزل أرستقراطى أو متوسط الحال ، وظلت الآلة كذلـك حتـى فترة متأخرة من القرن الثامن عشر .

والآلـة عبـارة عـن صنـدوق مصـوّت مسـتطيل صغير الحجـم نوعـا بالنسـبة للآلات الأخرى من نفس الفصيلة ، وكانت توضع على منضدة أو يُصنع لها إطـار لـه أربعة أرجل مثل (حامل آلة القانون العربية) وفيهـا يكـون لكـل مفتـاح وتـر مسـتقل فردى أو زوجى ، تركّب موازية للضلع المركب عليه المفاتيح ، ولكن من الملاحظ أن مفاتيح الفرجنال كانت تختلف أطوالها حسب طـول الأوتـار ، أى أنـهـا غـير متسـاوية الطول فى اللوحة كلها ، لذلك كانت النوتات الغليظة التى تصدر عن الأوتـار الغليظـة ثقيلة صعبة العزف ، حتى أمكن بعد ذلك وقبل إندثاره مساواة الأصابع .

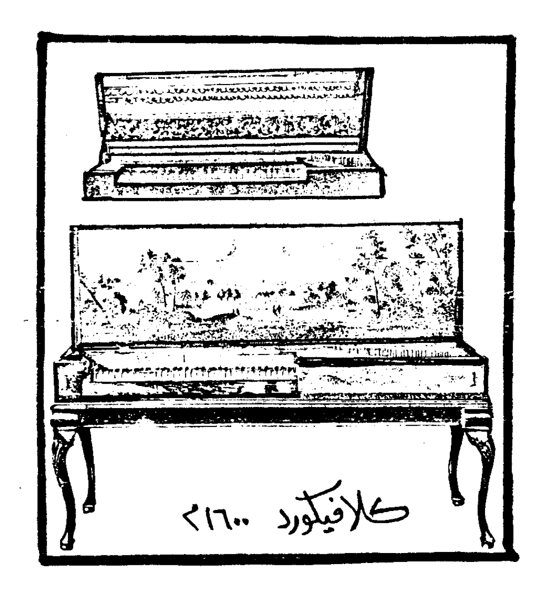
وكان – الفرجنال مفضلا فى أنحاء أوروبـا عـن – الكلافيكـورد فـى القرنيـن السادس عشر والسابع عشر ، لذلك بدأ كل من (الكلافيكورد و الفرجنال) يتلاشيان تدريجيا بظهور آلات جديدة أحدث واكثر إمكانية مثل (السبينيت ثم الهاربسكورد)، وإن ظل إسم الفرجنال يُطلق بعد ذلك فى إنجلترا على – الهاربسكورد نفسه ، وعلـى أية آلة من نفس فصيلة آلات النبر الوترية ذات لوحات المفاتيح .

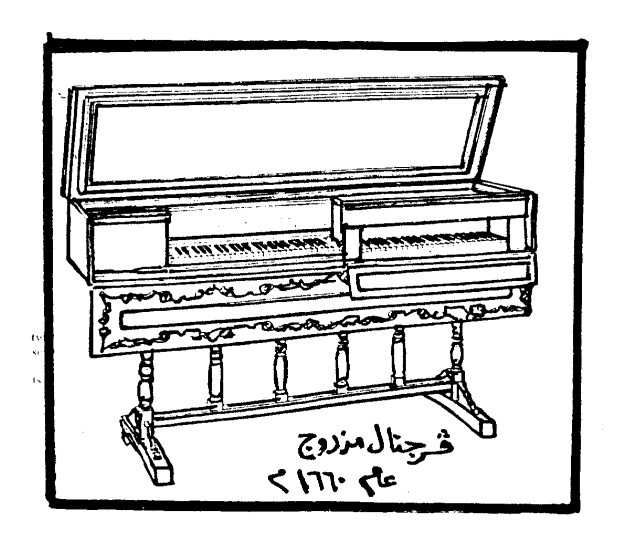
==================================

٣ – السـبينيت Spinet

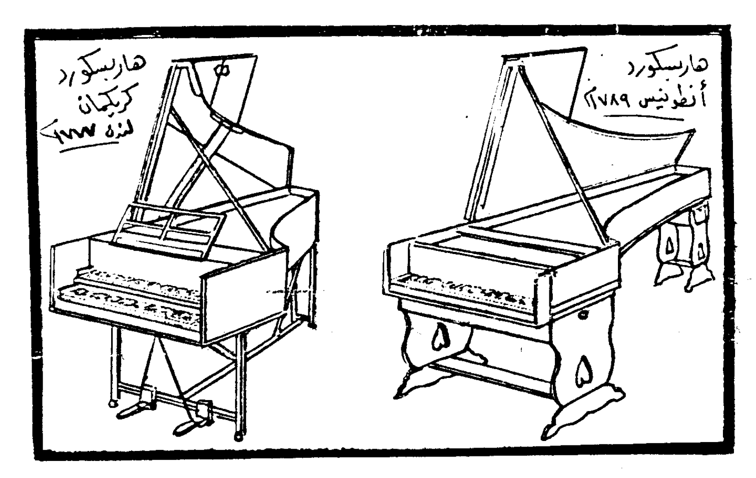
تُنسب هذه الآلة إلى صانع الآلات الإيطالى (سبينتوس) التـى إبتكرهـا فـى القرن السادس عشر ، وهى آلة نبر وتريـة مـن آلات لوحـات المفـاتيح ، عرفـت فـى البداية بإسم (الهارب النائم) ، لأن صندوقها المصوّت الـذى يحتـوى علـى الأوتـار كان رأسيا (قائما) مثلث الشكل فيما يشبه الفرجنال ، ولكنه أصبح أفقيا بعد ذلك .

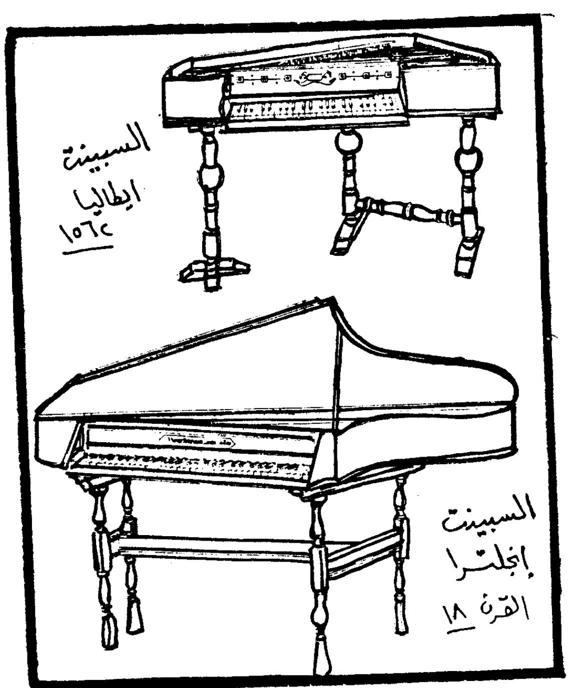
الكلافيكورد و السبينيت و الفرجنال





تابع آلات لوحات المفاتيح





وفى - السبينيت كان لكل وتر مفتاح خاص به ، لذلك إختلفت أطوال الأوتـار حسب درجة كل منها الصوتية ، كمـا إختلفت أطـوال الأوتـار وسُمكها وغلظهـا تبعـا لنفس الأسباب ، وكانت أوتار السبينيت كلها فردية وليست به أوتار مزدوجـة ، وهـو ما كان يجعل صندوقها يبدو على شكل جناح واحد لطـائر ، وهـو مـا يمـيز السـبينيت ظاهريا عن الفرجنال ، كما كان صوت الآلة رنانا قصـيرا متقطعـا خاليـا مـن التلويـن الصوتى بين الشدة أو الرقة ٠

وقد إنتشر - السبينيت كآلة منزلية فقط ، تعزف عليها أيـة ألـوان موسـيقية بين القرنين ١٧ ، ١٨ فى إنجلترا وألمانيا ، ولكن لم تكتـب لهـا أعمـال موسـيقية خاصـة مثـل (الكلافيكـورد أو الفرجنـال) ، إلـى أن كـان التوصـل إلـى صناعـة آلـة الهاربسكورد الجديدة المطوّرة ، لتُصبح هى الآلة الأساسية فى كـل مكـان بأوروبـا ، سواء للعزف الإنفرادى أو المصاحبة الآلية للغناء وغيره ، فى نفس الوقت الذى بـدأ ينحسر فيه تدريجيا دور الآلات الأخرى مثل : الكلافيكورد ، الفرجنال ، السبينيت ٠

==================================

٤ - الهاربسكورد Harpsichord

الهاربسكورد ، هـو الإسـم الإنجليزى لآلـة النـبر الوتريـة مـن آلات لوحـات المفاتيح الأوروبية القديمة ، بينما يطلق عليها الفرنسيون (كلافسان) ، والإيطاليون (شمبالو أو كلافيشمبالو) والألمان (فلوجيل) ٠

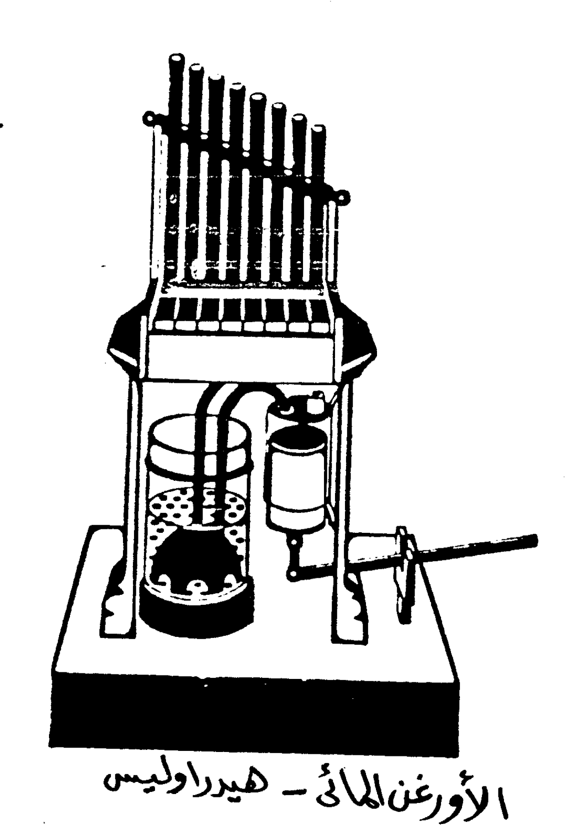
وقد لعبت تلك الآلة دورا هاما فـى موسـيقى القرنيـن السـابع عشـر والثـامن عشر، وفى الموسيقى الآليـة لعصـر البـاروك كآلـة منفـردة أو كآلـة مصاحبـة للغنـاء والأوركسترا أو للآلات الأخرى ، وإن كانت لها مكانـة كبـيرة فـى التـاريخ الموسـيقى منذ القرن السادس عشر ٠

وقد تطوّر- الهاربسكورد عن آلتين من نفس الفصيلة ، إنتشرتا فـى أوروبـا منذ القرنين ١٥ ، ١٦ هما (الفرجنال والسبينيت) ، وفى صورته الأخيرة أصبـح الهاربسكورد عبارة عن آلة تُشبه آلة البيانو الكبيـر(الكودا) ولكنها أصغر حجما ٠

وللآلة لوحة للمفاتيح أو الملامس المتصلة بروافع ، مركب فى نهايتها ريش ينبر الأوتار عند الضغط على المفاتيح ، لتتحرك الروافع وتنطلق لتنبر الأوتار المزدوجة المطلقة لتتذبذب بطولها ، فيصدر بذلك الصوت المعدنى المتقطع الرنان الذى لا يسمح بأداء نغمات طويلة لها رنين أو إستطالة غنائية ، وبعدها مباشرة تعود الروافع إلى مكانها ثانية ، وهو ما أضفى على الكتابة الموسيقية لتلك الآلة طابعا خاصا حدد أسلوبها ، من حيث الإسراف فى عمل الزخارف والحليات الموسيقية مثل - الـ .. tr والأبوجاتوره .. الخ ، والتى يمكن بها ملء الفراغات الناشئة عن الأزمنة الطوينة للعلامات الإيقاعية كالـ O ، 𝅗𝅥. ، 𝅗𝅥 ، ♩. .. الخ ، التى تسمع قصيرة جدا ويصبح بعدها الزمن خاليا ، لذلك كان لابد من عمل إستطاله لكل درجة صوتية بالحليات أو بالتآلفات المفتوحة وما إليها .

وكانت النماذج الأولى للآلة قد ظهرت منذ نهاية القرن ١٤ م ، حين أمكن عمل لوحة ميكانيكية للمفاتيح تصل بها الحركة إلى طرق أوتار الآلات القديمة مثل : الدولسيمير **Dulcimer** و البسالترى **Psaltery** ، لذلك سميت الآلة فى البداية (الكلافيشيمبالوم **Clavicymbalum**) أو الدوليسيمير ذو المفاتيح (**Keyed Dulcimer**) ، وما أن جاء القرن الخامس عشر ، حتى أصبح للآلة أهميتها فى الأوساط الموسيقية والفنية ، وفى القرن السادس عشر كان هناك نموذجان أساسيان من الآلة ، أحدهما ذو لوحة مفاتيح مزدوجة لها صوت جيد متميز ، أما النموذج الثانى الإيطالى فكان أصغر حجما وأضعف صوتا ، وحتى بداية القرن السابع عشر كانت الآلات غالبا توضه فوق منضدة يمكن نقلها بسهولة من مكان لآخر ، حتى أصبحت بعد ذلك آلات قائمة بذاتها على أرجل .

والهاربسكورد يتمتع إلى حد ما بقدر من التلوين والتدرج الصوتى ، لا يمكن الحصول عليه من آلة الكلافيكورد ، كما تم تزويده بما يشبه (الشيش) الداخلى الذى تحركه دواسة بالقدم ، لتكتم الصوت وتعطيه شيئا من الإستطالة الصوتية ، لذا فإن الهارسكورد كان غنيا بالإمكانيات اللحنية والميلودية والزخرفية والهارمونية



الأورغن المائى - هيدراوليس

فى نفس الوقت ، ومن الطبيعى أن صوت الهاربسكورد أقـوى وأوضـح وأكثر لمعانـا من الكلافيكورد ، لذلك فإن هذه العناصر مجتمعة فتحت أمـام المؤلفين الموسيقيين آفاقا واسعة جديدة للخلق والإبداع فى عصر الباروك .

==================================

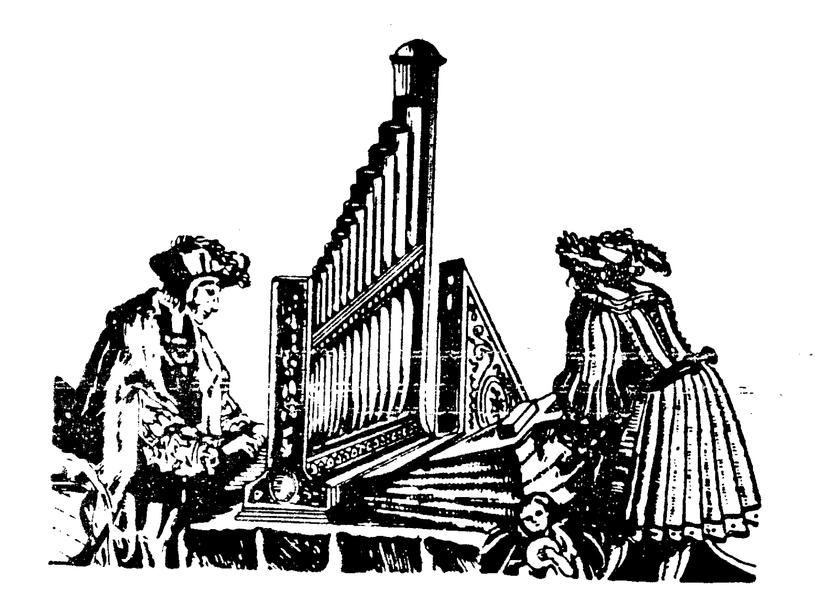
سادسا = الآلات الهوائية ذات لوحات المفاتيح

١ - الأورغـــن Organ

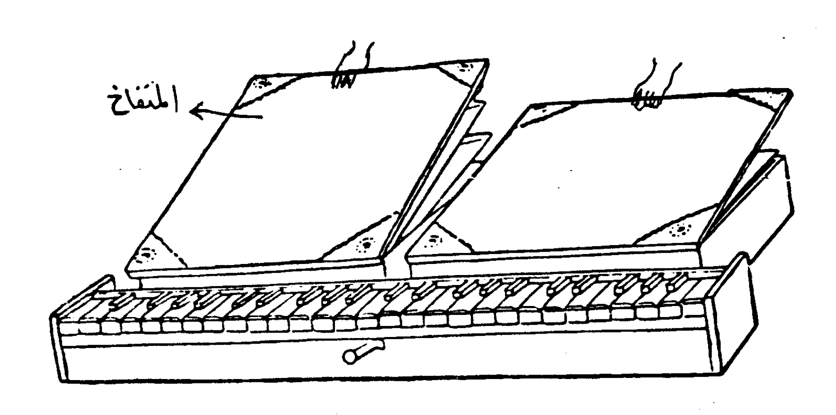
الأورغن آله نفخ هوائية من آلات لوحـات المفـاتيح ، ومـن الحقـائق الثابتـة في تاريخ الموسيقى ، أن الفضل فى إبتكار هذه الآلة ، يرجع إلى - الأورغن المـائى الـذى صممـه العـالم المصـرى اليونـانى الأصـل (كتسـيبيوس Ctesibios) فـى الإسكندرية عام ٢٧٠ ق.م أثناء الحكم الإغريقى لمصر ، والتى إقتبس فيهـا فكـرة خزن الهـواء مـن آلـة - الشـينج الصينـى القديـم - وصمـم آلتـه التـى تعمـل بتفريـغ وضغط الهواء إلى المزامير عن طريق تدفق المياة من مستودع (برميل) إلى آخر .

وترجع أهم المساهمات فى تطوير تلـك الآلـة إلـى الإمبراطوريـة البيزنطيـة ، خاصة الإمبراطور (قنسطنطين الخامس) الذى أرسَل إلى الملـك الأوروبـى (بيبيـن القصير Pepin The short) فى عام ٧٥٧ م ، هديـة ثمينـة عبـارة عن أورغن صغير نقّالى ، أسماه الملك (الأورغن المحمول Portative Organ) فهو يوضـع على فخذ العازف الذى يُحرّك مفاتيحه بأصابع اليد اليمنى ، بينما تقـوم يـده اليسـرى بتحريـك منفـاخ يضغط الهـواء مـن ظهرالآلـة إلـى المزامـير حسـب الحركـة اللحنيــة المطلوبة ، من خلال صمامات تتحكم فى كمية الهواء وعدم تسرّبه دون داع .

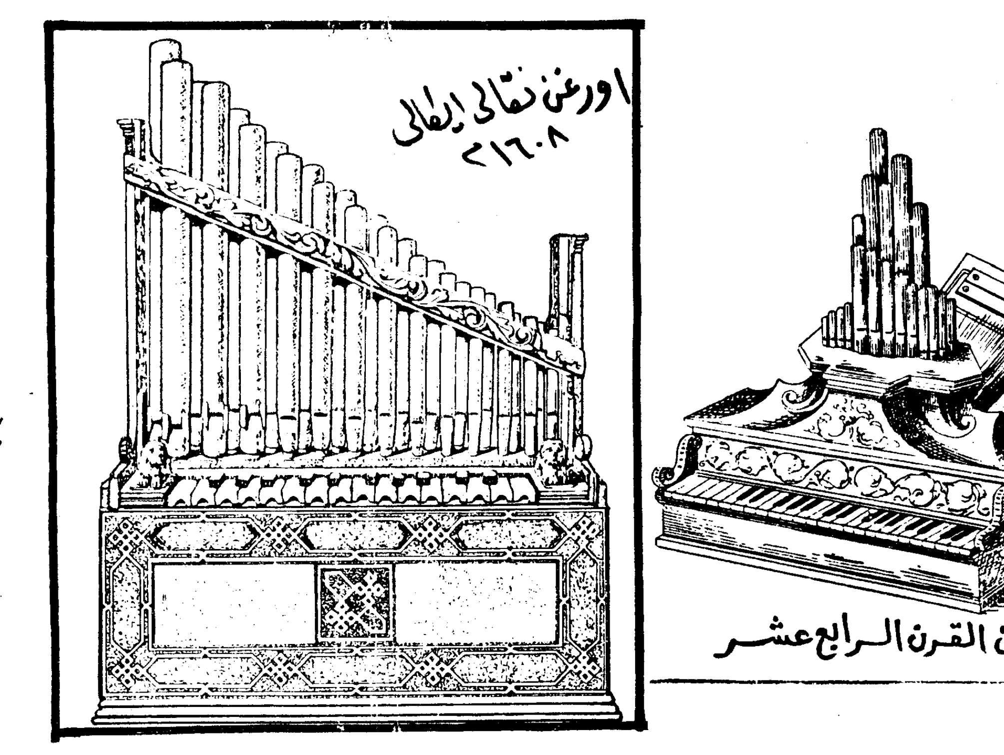
وكانت الأراغن فى ذلك الوقت وحتى بداية القرن العاشر الميـلادى ، تحتـوى على عدد من المزامير ، يتراوح بين ثمانية إلى أربعة عشرة (٨ - ١٤) أنبوبة من المزامـير ، كـل مزمـار لـه درجـة صوتيـة محـددة واحـدة ، متصلـة ميكانيكيـا بمفتـاح (بشكل مبسّط بالطبع حينذاك) ، يتم عند الضغط عليه فتح تيار الهواء المضغوط مـن المنفاخ إلى المزمار المطلوب ، ليخرج الصـوت الممتـد ما دام الضغـط على المفتاح ،



(أورغن بالنفخ اليدوى من القرن العاشر)



(الأورغـــن النقالـى ـ ريجال)



أورغن نقالى إيطالى
١٦٠٨م

أورغن من القرن الرابع عشر

ثم أضيفت بعد ذلك أنابيب أخرى أكثر فأكثر تدريجيا ٠

وتطوّرت الآلة وزيدت إمكانياتها وأنواعها وأشكالها ، طبقا للإحتياجات والإمكانيات المتاحة للصُنّاع والمشترين على السواء ، لتتراوح أعداد مفاتيح وأنابيب المزامير فى الآلة بين (١٠ - ٣٢) أنبوبة منذ نهاية القرن العاشر ، لكل أنبوبة مفتاحها الخاص ، وهكذا أصبحت الآلة منذ القرن الحادى عشر ، موجودة فى بعض قصور الملوك والأمراء كتحفة فنية مهداة عادة من ملوك بيزنطة ، أما فى الأديرة وبعض الكنائس ، فقد كان (الأورغن) وسيلة للتدريب والتعليم الموسيقى بالدرجة الأولى ، وبعدها صارت الآلة تدريجيا شيئا أساسيا في كنائس أوروبا الكبيرة ٠

فى القرن الثالث عشر ، بدأ إستخدام الصمامات التى تتحكم فى كمية الهواء المطلوبة عند الضغط على المفاتيح ، وعلى (محبس أو مقبض الهواء) تحت المفتاح ، وبعدها إستخدمت الآلة فى مصاحبة الطقوس الدينية فى معظم الكنائس ، لتصبح الآلة الرئيسية فى مُصاحبة الغناء والتراتيل الجريجورية ٠

أما لوحة المفاتيح فلم تكن بالطبع على النحو المعروف حاليا ، ولكن كانت عبارة عن عارضات ثقيلة تُضغط بقبضة اليد وليس بالأصابع ، أى أنها مجرد روافع فقط ، لذلك كانت للآلة فى صورتها الأولى صوت ضخم ثقيل فى مدى محدود ، قد لا يتعدى غالبا أوكتاف واحد (دياتونى) ، لذلك كان من الضرورى تطوير الآلة بإستمرار ، لكى تواكب التطويرات المتلاحقة فى حقل الموسيقى بشكل عام ، والموسيقى الدينية بشكل خاص ، حتى وصلت المساحة الصوتية للأورغن فى القرن الرابع عشر ، إلى مدى ثلاثة أوكتافات كاملة على لوحتين ٠

ومن الجدير بالذكر أن الأراغن الصغيرة النقالى (البورتاتيف Portative) والأراغن المتوسطة الحجم النقالى التى أُطلق عليها بعد ذلك إسم (ريجال Regal)، فقدت شعبيتها وقل إستخدامها ، لتحل محلّها الآلات الأكبر حجما (Positive) الأكثر إمكانية من الناحية الصوتية والفنية ، لتُصبح لها أماكن وقاعات خاصة ثابتة فى القصور والكنائس وغيرها ٠

==================================

سابعا = الآلات الوترية فى العصور الوسطى

مقدمـــــة :

عرفت أوروبا منذ بداية العصور الوسطى عدة نوعيات من الآلات الوتريـة ، منها ما يصدر منه الصوت بنبر الأوتـار بريشـة أو بالأصـابع أو بطـرق الأوتـار ، أو بحكها بواسطة شعرالقوس ، وجميعها توحى بصلتها القديمة أو البعيدة بـآلات قديمـة أوروبية الأصل وهى قليلة جدا ، أو مستعارة أو منحدرة من آلات قديمة لحضارات أو دول قريبة أو بعيدة نوعا مثل : النقيثـارات والأعواد ، والجنـك المصرى والهـارب والليرة الإغريقية ، والسنطور والربابات وغيرها .

ومـن هذه الآلات الوتريـة التـى عرفتهـا أوروبـا وإستخدمتها فـى العصـور الوسطى بشكل أو بآخر ، كانت :-

(الهارب - السيتارا - الكيتاروني - العود أو اللوت -
الزيثار - الجيتار - البسالترى - السمبالوم ... الخ) .

وقد ظهرت لتلـك الآلات التـى تُعزف بـالنبر أو بواسـطة القـوس ، أو بـالنبر والقوس معا ، العديد مـن الرسـوم القديمـة فـى المخطوطـات الأوروربيـة ، والرسـوم والنحتيات فى الكنائس والقصور وغيرهـا ، دون تفرقـة فـى الشـكل الـذى كـان غالبـا كمثرى الإستدارة ، أى على شكل إطار أو صندوق مصوّت خشبى مربـع أو مثلـث أو شبه منحرف ، أو ذات جسم مسطح قصير أو طويل ، له رقبة طويلة أو قصـيرة ، أو لها رقبة واحدة أو رقبتين أحدهما أطول من الأخرى .. الخ .

وتمييزا بيـن بعض تلك الآلات ، أصبحت فرسـة الآلـة (الموضوعـة تحـت الأوتار على بداية وجه الصندوق المصوّت) المنخفضة من خصائص وممـيزات آلات النبر ، بينما الفرسة المرتفعة المقوّسة من مميزات الآلات ذات القوس ، ولكن عندما ظهر أن سـطح وبطـن الآلات ذات الصنـدوق المصـوّت الكمـثرى المقـوّس ، ويعـوق حركة العازف كما يعوق حركة الأقواس ، ويؤدى إلى إصطدامه بجوانبها ، كـان لابـد من تسطيح الآلة من الجهتين ، وجعل سطحها ووجهها العلوى مسطحا ، ثم كان قطع

جوانبها من عند ملمس الأقواس لتسهيل حركتها على الأوتار ، مما أدى إلى معرفة وظهور الشكل المتميز لآلات عائلة - الفيول ، التى أدت بدورها إلى الشكل المميز لآلات الفيولينه (الكمان) بعد ذلك ، وهو ما تُعرف به حتى اليوم ٠

ثم كان التزاوج بين آلات النبر من الزيثار Zithar والليرات Lire والهاربات Harp والبسالترى Psaltery ، لتظهر بعدها آلات جديدة تجمع بين خصائص الآلات السابقة مثل : -

(التيمبانون Tympanon ، والنابالوم أوالسيثارا Cithara أوالسيتيرا Cetera ، والثيوربو Thiorbo ، والكيتارونى Chitarone ، والهارب ، والماندورا Mandora ، والجيتار ٠٠٠ الخ) ٠

----

١ - العـــــود فى أوروبا Lute

من المؤكد أن آلة - العود - كآلة نبر وترية قديمة ، عرفها الفراعنة المصريون وتفهموا أصولها منذ عدة آلاف من السنين ، كما عرفتها معظم الحضارات القديمة فى أشور وبابل وفارس وبيزنطة والصين وغيرها٠٠ الخ ، أما تطوّرها فى شكلها المعروف حتى الآن ، فكان على يد الفرس وشعوب وسط آسيا ، ثم تزدهر الآلة وتتطور عزفا وشكلا وأسلوبا على يد العرب ٠

إنتقل - العود - بعد ذلك من العرب إلى أوروبا عن طريق أسبانيا فى أوائل القرن الثامن ، خلال حكم العرب للأندلس فى المدة بين أعوام (٧٥٦ - ١٠٢٩ م)، وربما كان إنتقاله كذلك إلى أوروبا أثناء الحروب الصليبية (١٠٩٧ - ١٢٩١ م) ، أو كنتيجة مباشرة أو غير مباشرة للعلاقات التجارية مع الشرق ، كما يعترف علماء الميوزيكولوجى والمؤرخون الموسيقيون بأن أوروبا عرفت العود من العرب ، الذين عرفوه بدورهم وطوّروه عن الفرس ، ويؤكد ذلك ما صوّره الفنانون التشكيليون فى لوحاتهم ومنحوتاتهم ، كما رسمه كبار الفنانين مثل : أنجليكو ، ليوناردو دا فينيتشى وغيرهم بشكله الشرقى المعروف تحمله الملائكة ، خاصة بعد أن لقى من الإزدهار

والإنتشارا الواسع فى أنحاء أوروبا ، ما جعله سيدا للآلات الموسيقية كلها ، وملكا للآلات الوترية فى أوروبا بلا منازع لعدة قرون .

وكان الإهتمام فى أوروبا يرتكز على العود ذو الرقبة القصيرة ، دون الطويلة ، وسمّوه بأسماء عديدة محوّرة من لفظ - العود - مثل :

(لوث Luth - لاود Laud - لوت Lut -

لوتى Lute - ليوتو Liuto)

وقد صُنعت من العود أحجاما عديدة منها ما هو أكبر من العود العربى ، به من ٤ - ٧ أوتار فردية أو زوجية ، كما صُنعت منه نماذج توضع رأسية على فخذ العازف الجالس سمّيت (القيثارة) ، ووضعت له دساتين معدنية لتحديد أماكن العفق على الأوتار بدقة ، خاصة عندما كُتبت له مؤلفات تعتمد على تعدد التصويت البوليفونى ، أو المصاحبة الهوموفونية الهارمونية للغناء أو الرقص ، وغيرها من المقطوعات الإنفرادية التى كُتبت خصيصا له ، وقد ظل العود أميرا للآلات الموسيقية طوال العصور الوسطى ، خاصة بعد زيادة عدد أوتاره وزيادة سُمك الرقبة وحجم الصندوق المُصوّت .

وكان - العود - هو الآلة الأولى مع آلات - الفيول - بين آلات جماعات الشعراء والمغنين العازفين الشعبيين الجوالين فى أنحاء أوروبا ، الذين عُرفوا بجماعات - التروبادور والتروفير والمنيسنجر وأعوانهم - فى أسبانيا وفرنسا وإنجلترا وألمانيا ، ولكن ظل شكل - العود - يتغير ويتنوّع ، حتى إستقر فى صورة أصغر وأكثر إستدارة ، وفى منتصف القرن ١٤ م ، زيدت أعداد الأوتار وأصبحت ثمانية أزواج ، تُسوّى على مسافات الرابعات والثالثات الكبيرة ، وإستُبدل العزف بالريش إلى العزف بالأصابع مباشرة ، وكانت بداية التدوين للعود بطريقة التدوين الجدولى (التابلاتورا) الخاصة بتدوين الآلات الوترية .

كما إنحدرت من العود آلات أخرى جديدة ، مختلفة الأحجام والأشكال والأطوال ، لها صناديق مختلفة أقل أو أكثر إستدارة ، تعطى ألوانا صوتية حادة أو

أكثر حدّة ، وغليظة أو أكثر غلظا ، لمختلف أوجة الإستخدامات الفنية الموسيقية ، وبدأت تظهر منه نوعيات أوروبية جديدة خالصة ، ولكنها تنتمى بصلة القرابة إلى الأصول العربية والشرقية لتلك النوعية من آلات النبر الوترية ، خاصة بعد أن إبتعد عن الشكل التقليدى للعود العربى ٠

والعود الأوروبى ذو الرقبة المميزة المنفصلة ذو الدساتين والظهر نصف الكمثرى المتميز ، له وجود واضح منذ القرن الرابع عشر ، وله فى المراجع صور عديدة تحت أسماء عديدة تتفاوت من بلد إلى آخر ، منها : –

٠ (Laudia – Lutana – Lautus)

عندما إنتشرت الآلة على المستوى الشعبى ، وأصبح من الممكن أن يقتنيها ويجيد العزف عليها أى شخص كان ، هبط مستواها ومستوى العازفين عليها إجتماعيا ، وإبتعدت عنها الأوساط الأرستقراطية فى أوروبا ، ولكن بفضل بعض كبار الموسيقيين الذين تمسكوا بالآلة ، وبضرورة كتابة مقطوعات فنية بوليفونية جديدة هامة لها مثل – لاندينى Landini الإيطالى وغيره ، بدأت تأخذ الآلة طريقها من جديد لتصبح من جديد أهم آلة موسيقية دنيوية فى مجالس النبلاء وكبار الفنانين ٠

ولم ينتهى القرن الخامس عشر حتى كُتبت للعود مؤلفات من نوعية :–

(الفرتولا ، البالاتا ، المادريجال ، الكانزونه ٠٠٠ وغيرها) (*)

بمستوى رفيع مليئ بالجمال والرشاقة ، وبأسلوب وصياغة فنية محكمة ، كما كتبت لها كآلة هامة فى المصاحبة الفنية للغناء وللآلات الأخرى مثل – الفيول وآلات النفخ الخشبية المختلفة ٠

وكانت فترة عصر النهضة هى فترة إزدهار – اللوت – فى أوروبا ، ليصنع من أجود وأجمل الأخشاب ، وتصل صناعته إلى أوج حدود الجمال والكمال الفنى على يد أعظم صناع الآلات الموسيقية ٠

ومع إزدهار فصيلة آلات – الفيول وعائلتها ، وتطور آلات لوحات المفاتيح وخاصة

(*) أنظر هذه المؤلفات فى كتاب قاموس الصيغ والمؤلفات الموسيقية للمؤلف ٠

آلات (الكلافيكورد و الهاربسكورد) ، وظهور آلات جديدة أكثر شعبية مثل : -

(الجيتار - الزيثار Zithar - الماندورا Mandora -

الكوبزا Cobza - الكوينتيرن Quinterne)

كانت البداية لإندثار وإنحسار شعبية - العود ، لتتصدر قائمة آلات النبر الوترية الأوروبية آلات جديدة أو مطوّرة أخرى ، هذا فى الوقت الذى ظل العود فى الشرق وفى الدول العربية ، كما هو على حاله وبشكلة القديم جدا ، دون أدنى تعديل أو تطوير يُذكر حتى الآن ، أما فى أوروبا فقد إنحدرت منه آلات عديدة من فصيلته ، إنتشرت على المستوى الشعبى منذ القرن الثامن عشر، تتشابه جميعها فى الفكرة وأساسيات التصميم مع العود العربى والأوروبى القديم إلى حد كبير ، وتعزف أيضا بنفس الطريقة والأسلوب تقريبا ، ولكنها تختلف فى حجم وشكل الصندوق المصوت، أو فى طول أو قصر أو سُمك الرقبة أو فى عدد الأوتار ٠٠ الخ ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر الآلات التالية : -

١ - الماندولين ، الماندولا Mandola فى إيطاليا ٠

٢ - البوزوكى ، الأوتى Outi فى اليونان ٠

٣ - اللاوتا ، الكوبزا Cobza فى رومانيا ٠

٤ - الأوتى ، الطمبورة Tanbura ، فى يوغوسلافيا ٠

٥ - الباندورا ، الدومبرا Dumbra فى روسيا وأوكرانيا وكازاخستان ٠

٦ - الشانز ، البلالايكا Balalaika فى أرمينيا وأذربيجان ٠

٧ - الباندوريا ، الماشيت Machete فى البرتغال وأسبانيا ٠

==================================

٢ - الثيـوربو Thiorbo

كان الثيوربو - من أول النماذج الجديد لآلات النبر الوترية الإيطالية ، المنحدرة من الأعواد الأوروبية القديمة ، وهو نوع من العيدان الطويلة المسحوبة الجسم ، التى تتميز بأن لها فرستان ورقبتان : -

= الرقبة العليا ، وهى مخصصة للدرجات الغليظة ، ولها شمسية خاصة .
= الرقبة السفلى ، وهى تبدأ عادة من قرب منتصف وجه الآلة ، وتخصص للأصوات فى المنطقة الحادة .
وتبلغ أوتار - الثيوربـو - عادة ثمانية من الأوتار الزوجية .

=====================================

٣ - الكيتارونـــى Chitarone

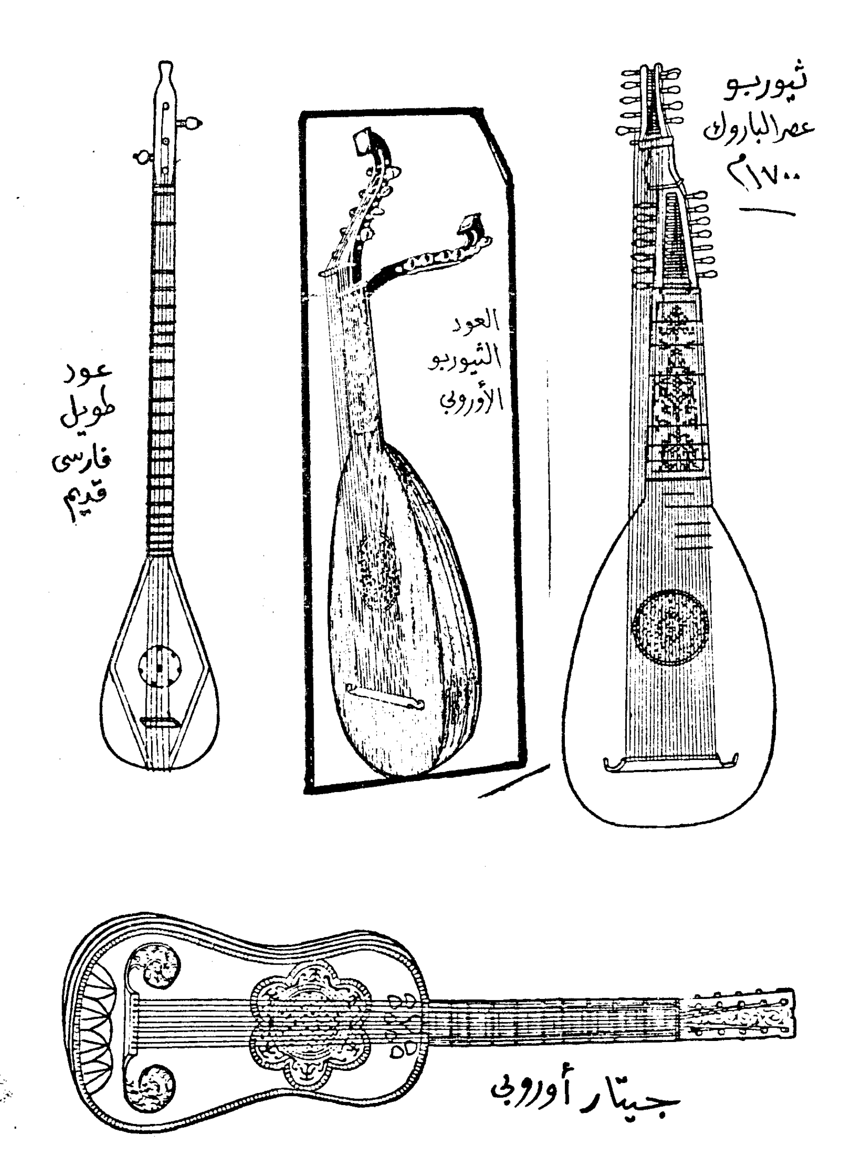
هى آلة نبر وترية من الأعواد الأوروبية (المزدوجة) ذات الرقبتين ، وقد ظهرت هذه الآلة بداية فى إيطاليا فى القرن الخامس عشر ، كما ظهرت بها أيضا الأعواد ذات الرقبة العريضة ذات الثمانية أوتار المزدوجة ، علاوة على ستة أوتار أخرى إضافية ، كما زيدت أعداد الدساتين إلى ثمانية ، عندما بلغت الزيادة فى عدد الأوتار بعد ذلك إلى أحد عشرة (١١) وترا مزدوجا .

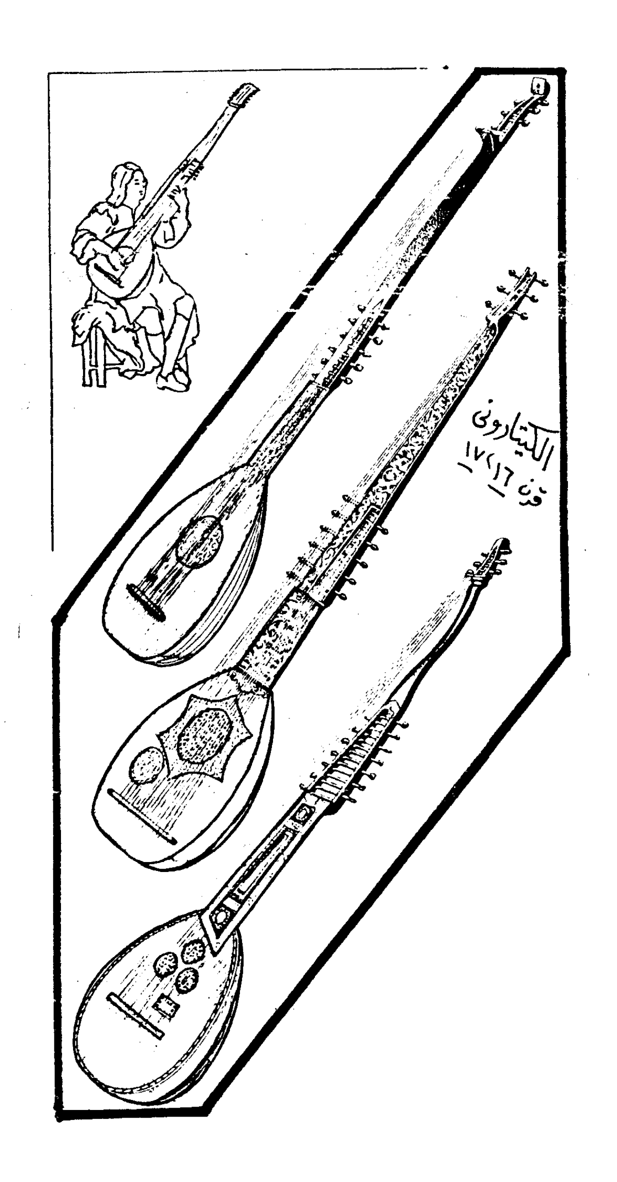
وقد صُنعت من - الكيتارونى - نوعية أخرى ذات رقبتين ، أحدهما أقصر من الأخرى لزيادة المساحة الصوتية للآلة ، حيث تُخصص الرقبة العليا الأطول للطبقة الغليظة (الباص) ، بينما تكون الأخرى للطبقة العليا الحادة ، حيث يصل مجموع أوتارها إلى عشرون وترا مزدوجا ، وبذلك يكون من الممكن أداء المؤلفات البوليفونية عليها ، وقد سمّيت تلك الآلة - الـ. ثيوربو لوت Theorbo - Lut .

ويستطيع عازف - الكيتارونى الجيد أداء المقطوعات اللحنية والبوليفونية ، وعمل تكوينات وتلوينات هارمونية هوموفونية ، وأداء البيدال نوت وكافة المهارات العزفية الفنية والتكنيكية المعروفة ، ويمكنه العزف والتناول المتبادل بين الرقبتين والمنطقتين الصوتيتين للآلة ، كما يمكنه العفق بينهما ومنهما معا ، وإستخدام المنطقه المنخفضة كأوتار مطلقة فقط (دون العفق عليها) ، قباله المنطقة الحادة أو العكس ، وهو ما يعطى للآلة ثراءا كبيرا فى الإمكانيات العزفية والفنية والجمالية ، لذا كتبت - للكيتارونى - الكثير من الأعمال الرفيعة الخاصة .

=====================================

آلات من فصيلة الأعواد الأوروبية




الكيتاروني
قرن ١٦، ١٧

ثامنا = الآلات الوترية من فصيلة القيثارات

مقدمـــــة

عرفت أوروبا فى أواخر العصورالوسطى وعصر النهضة ، آلات نبر وترية أخرى من القيثارات ، كانت تصنع عادة على أى شكل جناح أو ، ولها إطار من الخشب تشد فيه الأوتار المطلقة المفردة المعدنية ، وقد كانت تلك الآلات هى عماد الموسيقى الأرستقراطية والشعبية على السواء ، أهمها الآلات التالية : -

(الهارب Harp ، البسالترى Psaltery ، السيثارا Cithara ، السيتارا Cetera ، التيمبانون Tympanon ، النابالوم Nabulum . . وغيرها)

==================================

١ - السيتيرا Cetera

السيتيرا أو السيتارا ، هى آلة نبر وترية إغريقية قديمة جدا من القيثارات ، ينبرها العازف بأصابعه أو بريشة صغيرة ، وهو ممسك بها فى وضع رأسى أمامه ، أو حاملا لها من مقبض أعلاها ، وبالآلة عدد محدود من الأوتار لا يتجاوز المنطقة الصوتية البشرية حينذاك ، لكونها آلة مصاحبة للغناء والرقص بالدرجة الأولى .

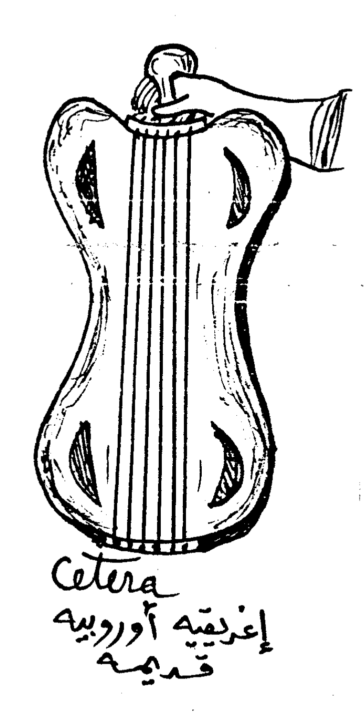
وقد إستخدمت تلك الآلة وإنتشرت فى أنحاء أوروبا فى العصور الوسطى حتى القرن الرابع عشر بشكلها القديم ، ثم إندثرت تدريجيا بعد أن ظهرت آلات جديدة أكثر تطورا مثل - الزيثار الهارب و البسالترى - وغيرها .

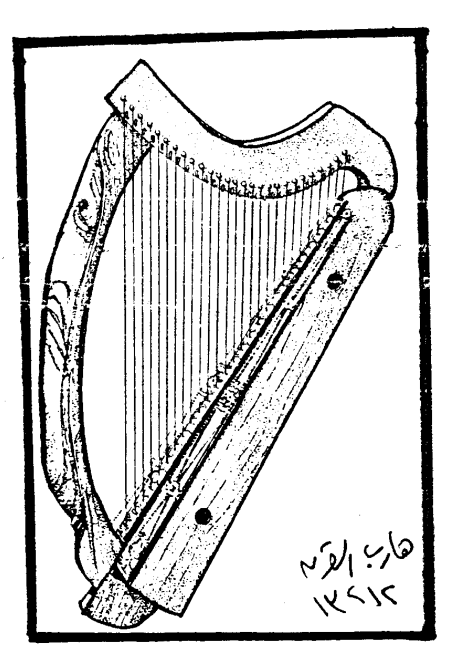
==================================

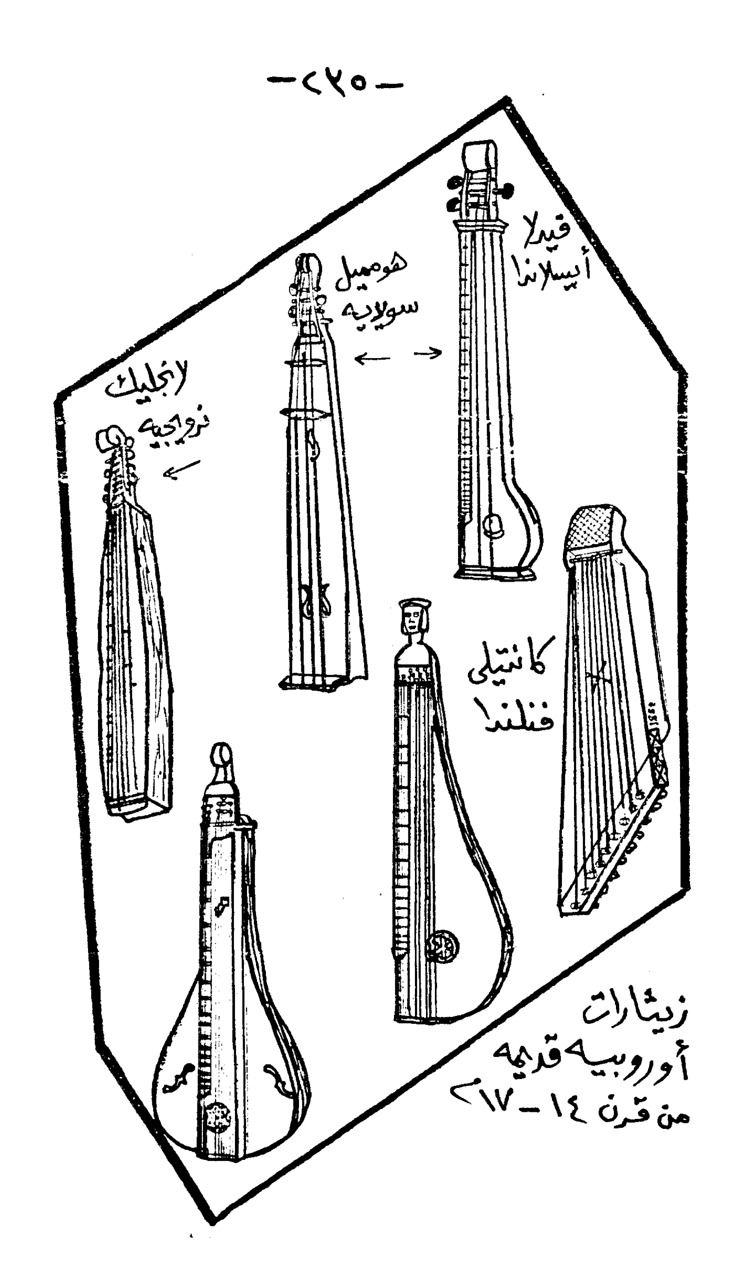
٢ - الهـــــارب Harp

الهارب ، هو أكثر الآلات الموسيقية نبلا وقداسة ، وكان الهارب بعد إنتقاله إلى أوروبا من الشرق فى العصورالوسطى ، قد أجريت عليه بعض التعديلات فى الحجم والشكل وعدد ونوع الأوتار ، ليصبح آلة نبر وترية هامة من أكثر الآلات ذات الصوت الناعم الرقيق إلتصاقا بالموسيقى الرفيعة ، خاصة فى البلاطات الملكية الأرستقراطية فى أوروبا .

الهارب والقيثارات فى العصور الوسطى







فيدلا
أيسلاندا
هوميل
سولايه
لانجليك
نرويجيه
كانتيلى
فنلندا
زيثارات
أوروبيه قديمه
من قرن ١٤ - ١٧م

كما إستخدمت آلـة - التولهـارب Tallharpa ، الأكثر شعبية فـى غرب أوروبا خاصة السويد ، وهى تعد تحويرا من - الليرة الإغريقية ، كما إستخدم نـوع آخر متوسط الحجم يوضع على فخذ العـازف فـى إيرلنـدا ، ثـم إنتشر فـى بقيـة دول أوروبا ، كما صُنعت منه أيضا فى فرنسا نماذج مشابهة صغير الحجم ، لتصبـح آلـة أساسـية مـع جماعـات العـازفين مـن الجنجلـير والمينيسـنجر الشـعبيين المسـاعدين لأساتذة التروبادور والتروفير ، لكى يُنشدوا عليها أشعارهم وأغـانيهم فـى كـل أنحـاء أوروبا ، وتُرى هذه النماذج والمخطوطات والمنحوتات فى كنوز العصور الوسطى.

وقد عرفت من - الهارب - أحجام تصل إلى طول العازف الجالس ، ومنهـا ما يحمله العازف على فخذه أو ملتصقا بصدره بجوار كتفـه ، ومنـه أيضـا ذو الرقبـة الملتوية نحو كتف العازف الواقف ، وهـو أكثر النمـاذج التـى إستخدمها التروبـادور والمينيسنجر لمصاحبة أغانيهم .

ومـن الملاحظ أن هذه الآلـة رغم إستخدامها الواسـع فىالأوسـاط الراقيـة والشعبية ، لم تكتب لها أعمال موسيقية إنفرادية خاصة ذات أهمية فنية ، إنما كـانت آلـة مخصصـة لمصاحبـة الغنـاء بالدرجـة الأولـى ، إلـى أن أُدخلت عليهـا التعديـلات والتطويرات التى تؤهلها كى تصبح آلة أوركسترالية تعبيريـة هامـة ، وهـو مـا حـدث عام ١٨٠٩ ، عندما إبتكر صانع الآلات الفرنسى (سباستيان إيرارد) تعديلات هامة فى الشكل والإمكانيات الفنيـة ، أضـافت البيـدالات (الدوّاسـات) التـى تعمـل بطريقـة ميكانيكية تتيح للعازف الحصول على درجات السلم الكروماتى لعدة أوكتافات .

==============================

٢ - البسـالترى Psaltery

البسـالترى ، آلـة نـبر وتريـة مـن القيثـارات التـى إنتشـرت فـى أوروبـا فـى العصورالوسطى ، وهـى عبـارة عن إطـار خشـبى علـى شـكل جنـاح ، مشـدود عليـه الأوتـار المطلقة التى تنبر بالأصابع أو بريشة صغيرة ، وقد سُمّيت النمـاذج الصغيرة منه بالـ. سيميبسالترى Semipsaltery أو ميكانون Micanon ، وفيها يكون

عادة الجانب المائل مستديرا ٠

أما أهم التعديلات فقد تمثلت فى وضع الآلة على فخذى العازف ، أو وضعها على منضدة بشكل مستعرض مثل - الزيثار Zither ، وقد تُنبر الأوتار بالأصابع مثل القانون العربى الحالى ، أو تطرق بشاكوشين صغيرين من الخشب ، كما فى السنطور- الشرقى دون نبرها ، لتصبح الآلة بذلك من أجداد آلات أخرى من فصيلة جديدة هى آلات الطرق الوترية ، التى ستكون لها أهميتها الكبرى فى تاريخ تطور الموسيقى الأوروبية والعالمية بعد ذلك ، وهى آلات وضعت لها أسماء جديدة منها السمبال - السمبالوم - الدولسيمير - والفرجنال ، وهى كذلك الآلات التى ستصبح بعد تجهيزها بالروافع المتصلة بلوحة للمفاتيح ، من آلات الطرق أو النبر ذات لوحات المفاتيح مثل الكلافيكورد ثم الهاربسكورد ٠

==================================

٣ - الزيثار Zither

الزيثار آلة نبر وترية قديمة جدا ، عرفتها معظم الحضارات القديمة فى كل من أفريقيا وآسيا والشرقين الأوسط والأدنى بأسماء عديدة منها : -

(الجنك ، القيثار ، الكوتو ، الكين ، الفينا ، الزيثار ٠٠٠ الخ) ٠

عرفها العرب وطوّروها إلى - القانون - العربى المعروف ، وإستعارته أوروبا كبقية الآلات الموسيقية منذ القرن ١١ م ، ليصبح آلة هامة سُمّيت البسالترى ، ثم - الزيثار ، حيث ظلت كآلة شعبية حتى نهاية القرن ١٧ م ٠

والآلة عبارة عن صندوق مصوّت مستعرض ، تثبت الأوتار على سطحه وتمتد فوق الفرس حتى نهاية الصندوق بعرض الآلة بعد فتحة الرنين ، حيث تثبت بمفاتيح من الناحية الأخرى ، وتنبر الأوتار بريشة باليد اليمنى كما فى القانون العربى تماما ، أما اليد اليسرى فتقوم بعمل مصاحبة من الأوتار الغليظة لتقوية الخط اللحنى والإيقاعى ، أو لعمل تلوينات وتكوينات هارمونية ، وما زالت الآلة مستخدمة فى أوروبا حتى الآن ، على المستوى الشعبى خاصة فى منطقة التيرول ٠

٤ - الجيتـــــــار Guitar

إنتشرت هذه الآلة فى إوروبا ، خاصة فى إيطاليا وأسبانيا منذ القرن العاشـر تحت أسماء عديدة منها - Guiterra Latina ، Quinterne ، Guiterna ، كما ظهرت فى تطورها الكامل المعروفة به حتى الآن فى مخطوطات منذ عـام ١٥٤٩ ووصفت بأنها آلة الكوميديانات الإيطاليين ، حتى أصبحت آلـة نـبر وتريـة هامـة فـى أوروبا منذ القرن الثامن عشر .

****

****

تاسعا = الآلات الوترية ذات القوس

مقدمـــــة

ترجع أصول آلات القوس إلى أسيا الصغرى ، فقد ظهر على غلاف أحد الكتب فى أوروبا فى القرن الثامن ، صور توضح أن الآلات الموسيقية ذات القوس ترجع إلى الشرق ، ولكن لا يُعرف على وجه التحديد وبشكل قاطع ، الموطن الأول الذى نبعت منه فكرة إستخراج الصوت عن طريق ذبذبة الأوتار بواسطة الإحتكاك .

وينسب هذا الإبتكار فى رأى الكثير من الباحثين إلى شبه الجزيرة الهندية ، وأن أول آلة قوس حقيقية عرفت منذ ثلاثة آلاف عام ، كانت متطورة عن أقواس الصيد البدائية سُنيت – رافاناسترون ، ثم عُرفت بعد ذلك باذ. سيرندا ثم السهتار، بينما يؤكد الآخرون أنها فارسية الأصل أو واردة من أسيا الوسطى ، كما يرى البعض أنها من إبتكار القبائل التى كانت تقطن المناطق الواطئة فى شمال غرب أوروبا ، ولعل الرأى الأكثر قبولا هو الذى يُرجع الآلة إلى الآصل الهندى ، ثم إنتقالها إلى الفُرس ثم العرب لتتشكل منها مجموعة من – الربابات – التى إنتقلت بعد ذلك إلى أوروبا وبقية أرجاء العالم .

وكانت آلات القوس من الربابات ، ذات وتر واحد أو إثنين أو ثلاثة متساوية الطول والسُمك ، مختلفة ومتنوعة فى أشكال الصندوق المصوّت ، ومنها العريض أو المستدير أو المربع ، والعميق والضيق والصغير أو الكبير .. الخ ، وأُطلقت عليها أسماء عديدة فارسية وعربية ، منها :

(سارانجى ، كمنجه ، كمنشة ، أرنبه ، رباب ، ريبيك ، روبيللا .. الخ).

عندما إنتقلت الربابات الفارسية إلى العرب ، إزدهرت الآلة وأصبحت منبعا لألحانهم منذ القرون الأولى الميلادية ، وعمّت كافة أرجاء الشرق الأوسط والجزيرة العربية وآسيا الوسطى ، ثم إلى مصر والسودان وبقية أفريقيا ، ومنها إلى شمال أفريقيا والأندلس وأسبانيا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى تركيا وبيزنطة ، ومنها إلى دول البلقان وشمال وشرق ووسط أوروبا من ناحية أخرى.

فى القرن التاسع والعاشر الميلادى ، كانت (الرباب أو الربيك) ذات الشكل البيضاوى والرقبة العريضة ، هى الآلات المفضّلة مع العود (اللوت) العربى الأصل، وبدأت أوروبا وخاصة الدول المجاورة للأندلس والبلقان منذ القرن الحادى عشر ، فى صنع ربابات مشابهة للرباب العربية ٠

فى عام ١٣٠٠ م ، ذكر - يوهانز جروتشيو - فى كتابه عن النظريات الموسيقية الذى صدر فى باريس ، أن السيطرة فى حقل الآلات الموسيقية كانت للآلات ذات القوس Fiddles ، وأن جميع الآلات الأخرى أخذت عنها تقنيتها وتطويراتها الفنية ، وأن الجسم الضيق المستطيل المخنصر للآلات ذات القوس ، إنتشر فى كل مكان فى أوروبا وخاصة لدى الفرسان والشعراء المتجولين من التروبادور والتروفير ، وكانت بجانب آلات (الفيول) المخنصرة ، آلات قوس أخرى بيضاوية الشكل لها دعامات أو مساند من أسفلها ، لتوضع على فخذ العازف أو على الأرض سُمّيت - الليره Lire ٠

وهكذا بدأت تتطور الآلات القديمة من آلات القوس ، لتظهر فى القرن الرابع عشر أول آلة قوس أوروبية فرنسية الصناعة ، سُميّت (الروبيب أوالروبيللا)، ثم تبعهم الإيطاليون بآلات مشابهة سمّوها (ريبيك ، ريبيكا) إنتشرت فى أنحاء أوروبا ، ثم أُدخلت عليها بعد ذلك تعديلات كثيرة فى شكل وحجم القوس والصندوق المصوّت ، ولكنها ظلت على نفس الأسس الفنية لتصبح بعدها تحت إسم عائلة (الفيول) بنوعياتها العديدة ، وهى العائلة التى أصبحت محور الأداء الموسيقى للعائلة الوترية ، والمجاميع الآلية ثم الأوركسترالية بشكل عام ٠

أما أهم حدث فى تاريخ آلات القوس ، فكان المزج بين فكرة إستخدام القوس لآلات النبر الوترية من فصيلة الفيول القديمة ، التى كانت تشبه العود (اللوت) كثيرا ، حيث تمت تعلية وإستدارة فرسة آلات النبر تحت الأوتار ، حتى يصبح من اليسير إستخدام القوس وتحريكه بسهولة على الأوتار بدلا من نبرها بالريش أو الأصابع ، وإن ظلت - الفيول - لفترة طويلة محتفظة بشكلها الكمثرى ٠

وعندما ظهر أن سطح الآلة المقوّس أصبح يشكّل إعاقة لحركة القوس عند العزف ، وأن جسم الآلة الكمثرى لم يعد مناسبا لها ، تم تسطيح ظهر وبطن الآلة لتُصبح أكثر عرضا وأقل سمكا ، ولكن ظهرت مشكلة أخرى تمثلت فى زيادة عرض الآلة ، الذى أصبح أكثر إعاقة لحركة القوس حين يصطدم بجانبيها ، لذلك كان من الضرورى تقصير وقطع جوانبها بمحاذاة ملمس الأقواس بجسم الآلة ، لتقترب الآلة كثيرا من الشكل المعروفة به آلات - الفيولينة أو الكمان - وعائلتها حتى الآن .

----

١ - عائلة الفيـــول

فى هذا الوقت بدأت تندثر الربابات بشكلها القديم فى أوروبا ، لتحل محلها آلات عائلة - الفيول ، وأصبح من الممكن عمل مجموعة منها ذات أحجام مختلفة فى الحجم والمجال الصوتى ، ليستخدمها العازف أمامه جالسا أو على ركبته أو على ذراعه أو تحت ذقنه بمحاذاة كتفه .

وهكذا أصبحت آلات الفيول Viol ، تُعزف فى مجموعات تُسمى - طاقم الفيولات ، تحتوى عادة على ستة آلات تُعزف معظمها وهى موضوعة على فخذ العازف ، (مثل الرباب المصرى عادة) أو بين الأرجل ، وتنوعت أحجامها من الصغيرة نسبيا التى عرفت بإسم (الدسكانت العالى) ثم - السوبرانو و الآلتو والتينور الصغير والتينور ثم الباص ، وكان لمعظمها دساتين على الرقبة لتحديد وتثبيت أماكن العفق .

وكانت آلات - الفيول - ذات صوت أنفى (أخنف) ، ولكن طرأت عليها بعد ذلك تعديلات عديدة فى تصنيعها تهدف إلى تحسين صوتها وإمكانياتها ، حتى تشكلت منها عدة نوعيات ثابتة منها :-

١ - الفيولا دا مورى **Viola d'amore** ، التى أصبحت تمسك تحت الذقن ، وهذه كانت بلا دساتين ، وكان صوتها رقيقا عاطفيا ناعما .

٢ - الفيولا دا بوردونى **Viola de bordone** ، وهى تشبه الفيولا دا مورى

السابقة ولكنها أكبر حجما ، وتوضع عادة على الفخذ الأيسر عند العزف ٠

٣ - الفيولا دى جامبا Viola de gamba ، وهى أكبر من الآلتين السابقتين ، وكانت توضع بين الركبتين (مثل آلة التشيللو الحالية) ٠

وبعد ذلك إستقرت مجموعة الفيولات على نوعين أساسيين هما : -

١ - فيولا الكتف Viola de braccio، وتوضع تحت الذقن ٠

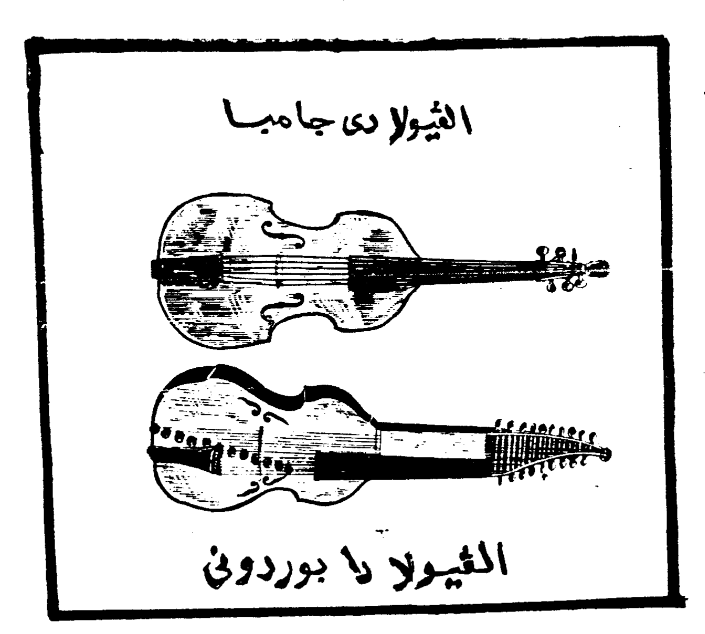
٢ - فيولا الساق Viola de gamba ، التى توضع بين الأرجل ، وأصبحت الفيول تعزف منفردة أو فى مجموعات مكوّنة من عدة آلات منها ٠

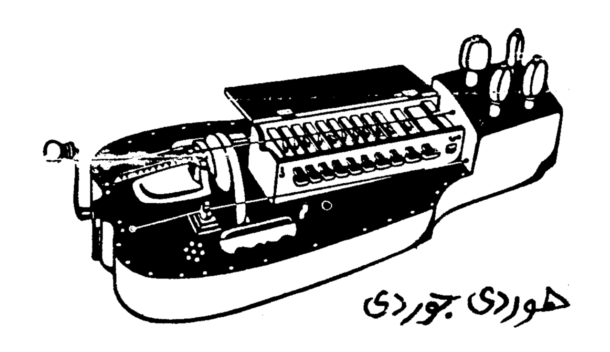
وكانت معظم هذه الآلات ذات خمسة أو ستة أوتار ، خاصة بعد أن تعدّل شكل الفرس إلى السطح المقوّس ، حتى يتمكن العازف من الأداء على الأوتار الوسطى منها بسهولة ، ولكن إقتصر عدد الأوتار بعد ذلك على أربعة أوتار فقط ٠

وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، قام أحد صنّاع آلات الفيول الإيطاليين بعمل نموذج مصغّر من الفيولا دى براتشو ، أسماها (الفيولينه Violino) أى الفيول الصغيرة ، تصغيرا للفظ (الفيولا) ، لتصبح الآلة الصغيرة الإنفرادية ، التى ترجع فكرتها فى الحقيقة إلى الربابات القديمة البدائية ، والتى تعتبر الجد المباشر لجميع آلات القوس فى العالم ٠

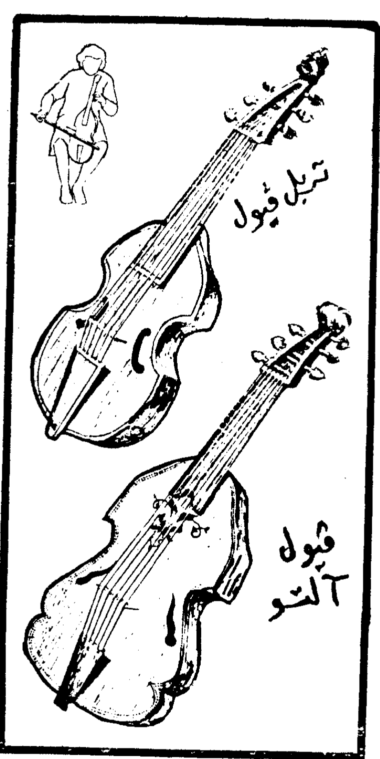
وقد إكتسبت الآلة الجديدة إنتشارا وذيوعا سريعا ، نظرا لإمكانياتها الفنية وصفاتها الصوتية الجيّدة ، مما كان له الأثر الأكبر فى إندثار أسلافها من مجموعة الفيول القديمة كلها تدريجيا وبسرعة ، لتحل محلها من جديد - مجموعة عائلة الفيولينة - وتصنيع آلات أكبر منها ، ولكن بنسب أكبر فى الحجم مثل (الفيولا ، التشيللو ، ثم الكنترباص) كما سنرى فيما بعد عند الحديث عن موسيقى العصر الموسيقى التالى - عصر الباروك ٠

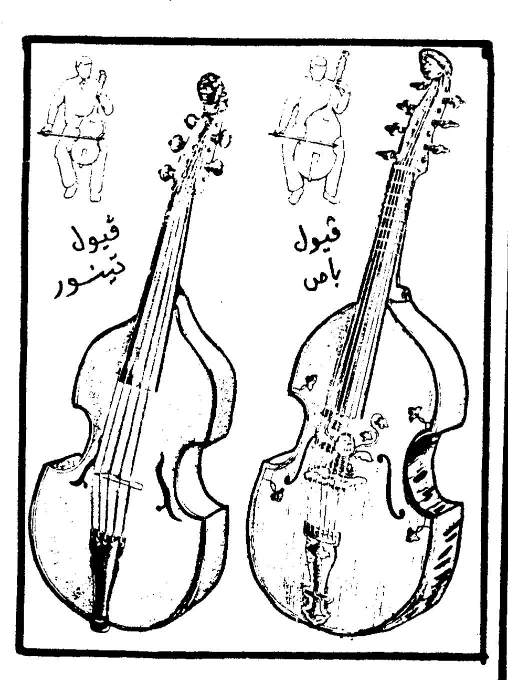
وبالطبع لن يكتمل الحديث عن آلات القوس ، دون الحديث عن شكل القوس نفسه ، فالقوس القديم كان عبارة عن عصا من الخشب أو من سيقان النباتات لها نفس شكل قوس الصيد المعروف Bow ، مثبت فى طرفيه خصلة من شعر الحصان


الفيولا دى جامبا
الفيولا دا بوردونى

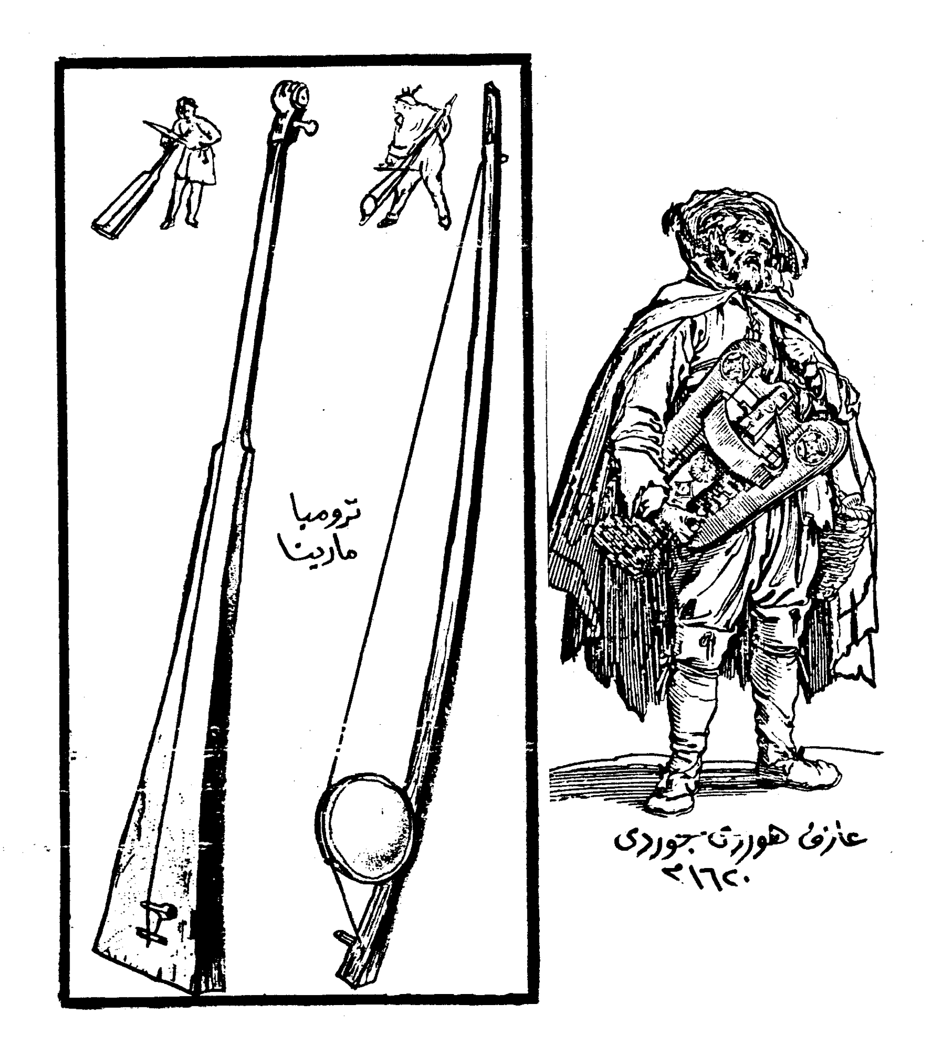

هوردى جوردى

تابع آلات القوس





تابع عائلة الفيول وآلات القوس القديمة



لتحك به الأوتار ، وهو ما كان مناسبا لشكل فرسة الفيول القديمة المسطحة ، حيث يسهل إلى حد ما عزف عدة نوتات فى وقت واحد على أكثر من وتر ، وبعدها كانت صناعة القوس من عود من الخيزران المرن الأكثر إستقامة نوعا ، مع شد الشعر بالأصابع ، ثم كانت التجارب والمحاولات العديدة لتحسينه ، حتى كان التوصل إلى صنع القوس من الخشب بأطوال وأشكال مختلفة .

أما الشكل المطوّر المعاصر للقوس ، فقد عدّله وحسّنه وأضاف إليه فكرة الماكينة التى تتحكم فى كيفية وقوة شد شعر القوس ، الصانع الفرنسى (فرانسوا تروت Francios Tourte ١٧٤٧ - ١٨٣٥) وهو الشكل المعروف به حاليا فى كل مكان ، وعلى نهجه كانت الأقواس الأخرى لآلات - الفيولا ، التشيللو ، الكنترباص .

وهكذا إكتسحت آلة الفيولينة ، آلة الفيول وعائلتها ، وحلت محلها فى كل أوروبا تدريجيا ، وما أن جاء القرن ١٧ ، حتى إختفت الفيول نهائيا ، وأصبحت الفيولينة وعائلتها محور الحركة الموسيقية الآلية وإزدهارها فى العصور التالية .

---

٢ - الهوردى جوردى Hurdy Gurdy

الهوردى جوردى ، كانت فى الحقيقة أحد متع العزف والأداء والممارسة الموسيقية فى العصور الوسطى فى أوروبا ، والآلة تعتمد ميكانيكيا على عجلة دوّارة خشبية تقوم مقام القوس ، وتدار باليد اليمنى بما يشبه (اليد أو المنفلة) التى تخرج من جانب الآلة المعاكس للرقبة التى تمتد عليها الأوتار ، لتعمل على حك الوتر المطلوب سماع صوته والدرجة المطلوبة ، بواسطة الضغط على مفاتيح على جانب الرقبة ، تعمل هى الأخرى على الضغط على الأوتار حتى تصل إلى مستوى العجلة الدوّارة وإستخراج الحركة اللحنية . (أنظر الصورة) .

والنماذج الأولى من الآلة تظهر أنه كان يعمل عليها رجلين ، أحدهما يدير (المنفلة) ، بينما يعمل الآخر بالأصابع فوق الرقبة ، وقد تم تصغير الآلة تدريجيا

حتى يمكن أن يعزف عليها شخص واحد ، ومنذ القرن الرابع عشر بدأت الآلة فى الإنحسار تدريجيا حتى إختفت من الإستخدام الأرستقراطى والفنى ، لتصبح آلة شعبية فلكلورية فى بعض دول أوروبا فقط .

٣ – الترومبا مارينا Trumpet Marine

هى آلة وروبية قديمة كبيرة الحجم ، من الآلات التى يصدر منها الصوت بواسطة حك وترها الوحيد بالقوس ، وقد ظلت الآلة لعدة قرون لم تطرأ عليها أية تعديلات أو تغييرات .

وتتميز الآلة بصندوقها المصوّت الطويل الرفيع الهرمى الشكل الضيق من أعلى ، الذى يمتد علية الوتر الواحد الطويل ، حيث يحك بقوس متوسط الحجم والطول ، وكانت تعرف من – الترومبا مارينا – عده أحجام ، منها ما يمسك باليد وتوضع على ركبة العازف ، ومنها الكبير حجما ويوضع على الأرض أمامه ، وللآلة صوت غليظ يشبه صوت – التشيللو ، ويستخدم لتقوية صوت الباص أو لإظهار الضغوط اللحنية والإيقاعية . (أنظر الصورة) .

****

****

الخـــــلاصـــة

تبين الدراسات التخصصية فى علوم الموسـيقى Musicology ، دور الآلات الموسيقية فى العصور الوسطى ، وما لها من أهميـة أكثر ممـا حققتـه فعلا ، لأنها كانت تمثل قاعدة هامة فى تطوير الآلات التى ستستخدم فيما بعـد ، لتساهم فـى تطوير فن الموسيقى وحركة التأليف الموسيقى كلها بشكل عام ٠

ومن المعروف والمنطقى أنه يوجد تناسب ومواكبة تامة بيـن تطـور أسـلوب التأليف الموسيقى ، وتطوّر الآلات الموسيقية وإمكانياتها الفنية والتكنيكية والتعبيرية وتطوّر الأداء عليها ، فكلما تطوّرت الآلة وتحسّنت إمكانياتها الصوتية ، كـانت مبعثـا للمؤلفين الموسيقيين لسرعة مواكبة هذا التطور ، وإستخدام هـذه التحسـينات بشـكل عملى فى مؤلفاتهم التالية ، أو إجراء بعض التعديلات على المؤلفات القديمة لتتواكب مع التحسينات المُستجدّة ٠

وكلما تطورت الكتابة وأساليبها الفنية ، وإستخدام مساحات صوتية أوسع ، وإضافة وسائل تعبيرية وديناميكية أغنى ، كان هـذا مدعـاة لمصممـى وصنّـاع الآلات الموسيقية لتحسين إمكانياتهـا لمواكبـة هـذه الإضافـات ، حتـى يتمكـن العـازفون مـن الأداء المطلوب بسهولة ويسر ٠٠ وهكذا ٠

ولأنه لم يكن هناك فى فترة العصور الوسطى تكوين أو تشكيل أوركسـترالى ألـى معروف بـالمعنى المفهـوم ، ولـم تكـن هنـاك أيضـا مجموعـات ثابتـة مـن الآلات الموسيقية ، بل عُرفت أحيانا (إن وجـدت) تجميعـات مـن العـازفين بشـكل شـخصى بحت ، ترجع إلى ما تقتضيه الظروف والإمكانيات المتاحة ، وحسب المناسـبات التـى تستدعى ذلك التجمع ، وطبقًا للعدد والنوعيات المتاحة من الآلات فى الزمان والمكان الواحد إن وجدت ، وعلى أى شكل وأى صورة وتشكيل متاح ٠

إلا أنه كانت هناك دائما محاولات مستمرة فى الكاتدرائيات والكنائس الكبـيرة ومحـاولات جـادة مـن الأرسـتقراطيين الذيـن يملكـون الإمكانيـة الماديـة لتبنـى تكويـن مجاميـع آلية من الآلات الموسيقية ، والبحث عن العازفين المهرة الذين يمكنهم أداء

الأعمال الموسيقية الجادة والرفيعة ، فى تكوين آلى متماسك من آلات معينة وفى توازن وكثافة صوتية متعادلة ، يمكن بها المحافظة على اللون الصوتى المتجانس والمتآلف فى مثل تلك المؤلفات الموسيقية (البوليفونية) الآلية الخالصة أو المصاحبة للأصوات البشرية Vocal ٠

وبدأت حركة نشطة لتعديل وتحسين وبناء وتصميم وصناعة الآلات الموسيقية ، وتكوين المجاميع الآلية الصغيرة ثم المتوسطة ، خاصة منذ نهاية عصر النهضة ، ثم حركة أكثر نشاطا فى صناعة وإنتشار وشيوع الآلات الموسيقية المتطوّرة ، والتأليف والكتابة والعزف والأداء عليها فى عصر الباروك ٠

ولكن ما زالت هناك إستفسارات وعلامات إستفهام عديدة لم تتم الإجابة عنها بتوسع بعد ، خاصة فيما يختص برصد خطوات تاريخ تطوّر الآلات الموسيقية فى العصور الاوسطى وعصر النهضة بشكل واضح ودقيق ، وهو ما يعرف بـ٠علم الآلات الموسيقية ، أى ما يصطلح عليه بـ٠ الأورجانولوجى Organology ٠

****

****

تمت هذه الطبعة بحمد الله وتوفيقه ،

الزقازيق - إبريل ١٩٩٨ م ٠

الفهرست العام الكتـــــاب

الصفحة الموضوع

الفصل الأول

١ - مقدمة عامة (الموسيقى القديمة بين الشرق والغرب) .
٦ - البناء اللحنى .
٨ - الإيقـــاع .
١٠ - التدوين الموسيقى البدائى .
١٥ - الآلات الموسيقية القديمة .

الفصل الثانى

٢٧ - الموسيقى البيزنطية .
٣٥ - تاريخ الموسيقى البيزنطية .
٣٨ - نظريات الموسيقى البيزنطية .
٣٩ - المقامات الموسيقية البيزنطية .

الفصل الثالث

٤٥ - تاريخ تطوّر التدوين الموسيقى .
٥٤ - التدوين الموسيقى على المدرّج .
٥٨ - التدوين الكورالى الرومانى .
٥٩ - التدوين القوطى .
٦٣ - خطوط الموازير وعلامات تحديد الأزمنة .
٦٤ - أسماء الدرجات الصولفائية .
٦٦ - علامات التحويل .

الفصل الرابع

٧١ - المقامات الكنيسية (الجريجورية) .

الفصل الخامس

٨٢ - البوليفونية فى مراحلها الأولى ٠
٨٤ - الأورجـــــانوم ٠
٩٤ - عصر الفن القديم ٠
١٠٠ - عصر الفن الجديد ٠

الفصل السادس

١١٢ - الموسيقى الشعبية فى العصور الوسطى ٠
١١٤ - جماعات التروبادور والتروفير وأعوانهم ٠
١٢٠ - جماعات المينيسـنجر ٠
١٢٢ - الصيغ الموسيقية الشعبية ٠

الفصل السابع

١٣٣ - الموسيقى فى عصر النهضة ، من القرن ١٥ - ١٧ م ٠
١٣٤ - المدارس الموسيقية الأوروبية فى عصر النهضة ٠
١٣٥ - المدرسة الإنجليزية الأولى ٠
١٣٦ - مدرسة الأراضى الواطئة ٠
١٤٤ - المدرسة الفرنسية ٠
١٤٤ - المدرسة الإيطاليــة ٠
١٥١ - مدرسة رومـــا ٠
١٥٥ - المدرسة الأسبانية ٠
١٦٠ - المدرســة الألمانيــة ٠

الفصل الثامن

١٦٦ - الآلات الموسيقية فى العصور الوسطى وعصر النهضة ٠
١٦٧ - مقدمــة هامة ٠

١٧٣ - أولا = آلات الطرق الإيديوفونية ٠

١٧٧ - آلات الطرق ذات الرق الجلدى من الطبول والدفوف ٠

١٨٢ - ثانيا = آلات النفخ الخشبية ، مقدمة ٠

١٨٢ - (المزامير ، الشاوم ، البومر ، الراكييت ، الكرومهورن ، الراوشبفييف ، البومبارد ، الكورانجيليه ، الباسون ، الريكوردر ، الفلوت) ٠

١٩٥ - ثالثا = آلات النفخ النحاسية ، مقدمة ٠

١٩٦ - (الترومبيت ، انترمبون ، الكورنيت ، السيربنت ، الكورنو) ٠

٢٠٥ - رابعا = الآلات الوترية أجداد آلات لوحات المفاتيح (المونوكورد ، السنطور ، الدوليسيمير ٠

٢١٢ - خامسا = الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح (الكلافيكورد الفرجنال ، السبينيت ، الهاربسكورد ٠

٢٢١ - سادسا = الآلات الهوائية ذات لوحات المفاتيح (الأورغن) ٠

٢٢٥ - سابعا = الآلات الوترية ، مقدمة ٠

٢٢٩ - (العود ، الثيوربو ، الكيتارونى) ٠

٢٣٣ - ثامنا = الآلات الوترية من فصيلة القيثارات - مقدمة ٠ (السيتيرا ، الهارب ، البسالترى ، الزيثار ، الجيتار) ٠

٢٣٩ - تاسعا = الآلات الوترية ذات القوس - مقدمة ٠ (عائلة الفيول ، الهوردى جوردى ، الترمبا مارينا) ٠

٢٤٨ - الخلاصة ٠

٢٥٠ - الفهرست ٠

****

مع تحياتى وأمنياتى للجميع بالتوفيق إن شاء الرحمن ،

أ٠د٠ فتحى الصنفاوى